Für

Freunde der Tonkunst

von

Friedrich Rochlitz.

48 L 3.
728/30

Mus. IV.
2838 am (1
Rochlitz

HEINRICH
HENKEL.

Für

Freunde der Tonkunst,

von

Friedrich Rochlitz.

Erster Band.

Zweite verbesserte Auflage.

+13880

Leipzig, bei Carl Cnobloch.

1830.

W I e

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

FREIHERRLICH CARL VON ROTHSCHILD'SCHE ÖFFENTLICHE BIBLIOTHEK
FRANKFURT A.M.

Ungültig

Verbundene Dublette
der
Stadtbibliothek
Frankfurt am Main

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(15893)

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

An ***.

... So viel glaubte ich für die zweite Ausgabe des Buchs, da man mit Gunst die erste aufgenommen, thun zu müssen: mehr aber nicht zu dürfen. So viel. Willst Du Dich mit Vergleichen bemühn: so findest Du im ersten Bande wenig Blätter, die gänzlich ohne Verbesserung geblieben wären. Nicht mehr. Kein Autor erfährt nämlich bestimmt genug, was in seinem Buche die Leser angezogen, was ihnen lieb geworden, worauf sie mithin bei einer neuen Ausgabe wieder rechnen; und leicht vergreift er sich — Er, der

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ein Anderer ist und anders lieset, als sie — gerade an dem, womit jenes am meisten der Fall gewesen und ist. Sonst hätt' ich verschiedene der kleinern Aufsätze herausgenommen; (nur mit Einem hab' ichs gethan;) nicht als ob ich sie geradezu für verwerflich hielte, sondern weil sie mir für eine Wiederholung im Druck als zu wenig bedeutend vorkommen. Dagegen hätte ich mehrere Stücke, die in dies Buch gehörten und auch, so weit ich urtheilen kann, unter meine besten Arbeiten zu zählen sind, aus meinen übrigen Schriften hier gern aufgenommen. Ich meyne zunächst das Leben der Faustina Hasse und einige Erzählungen aus der frühern Sammlung, (Züllichau, bei Darnmann,) so wie die Betrachtung über Musik in Wien, mit den skizzirten Bildnissen Salieri's und Beethovens, nebst der letzten Erzählung, aus meiner Schrift: „Für ruhige Stunden." (Leipzig, bei Cnobloch.) Ich verstatte mir das aber nicht, weil es, obschon gewöhnlich geworden, mir eine Unbilligkeit gegen die Käufer scheint. Uebertreibe ich den Rigorismus: so

thue ich damit wenigstens Niemand Eintrag, außer mir selbst.

Der dritte, neu hinzukommende Band wird für Besitzer der ersten Ausgabe, die mit der zweiten sich nicht befassen mögen, auch einzeln ausgegeben. Was er enthält, wirst Du ja finden; wenigstens keine da und dort gelesenen, nun zugestutzt nachgesprochenen Gedanken oder Notizen; kein Buch aus Büchern. Zweierlei möchte ich aber doch im voraus erwähnen.

Ich habe einige wenige meiner Recensionen aufgenommen. Du weißt, daß tüchtige Männer es gewünscht, von denen Einige ihren Wunsch auch öffentlich ausgesprochen haben. Es sind nur Recensionen ausdauernder Werke gewählt worden, und in denen auch Mancherlei zur Sprache kömmt, was für sich selbst, ohne besondere Beziehung auf die Werke, einiges Interesse gewähren dürfte. Daß diese Recensionen, so wie die wenigen andern Aufsätze, welche hier nicht zuerst dem Publicum vorgelegt werden, reichliche Nachhülfe erfahren haben, bemerkst Du leicht,

wenn Du sie mit der Leipziger musikalischen Zeitung zusammenhältst, wo sie früher zerstreut erschienen sind.

Du findest zweitens hier auch wieder einige Dialogen, ungeachtet ich in denen der ersten Bände, unerwartet genug, am meisten mißverstanden worden bin. Manche haben angenommen, ich selbst trete in diesen Stükken auf, leibhaftig, und zwar mit meiner recht eigentlichen Herzensmeynung, Andern zugetheilt, weil ich ihrer vielleicht nicht ganz sicher gewesen; ich selbst sey mithin — hier der alternde Kunstfreund, da der bedenkliche Gelehrte, dort der schwärmerische Musiker, ja wohl gar jener ehrliche „Gerichtsschreiber aus Hinterpommern." Dem ist nun freilich gar nicht so. Schriebe ich nicht so ungern Vorreden: so würde ich dieser Ausgabe eine vorsetzen, und, solchen Mißverständnissen zu begegnen, mich über die Gattung überhaupt erklären. Ich liebe sie nun einmal, diese Gattung; würde ich ungefähr sagen. Ich bedaure, daß sie von den Neuern so selten zu wissenschaftlichen Zwecken benutzt wird. Schon

darum bedaure ich das, weil man in ihr den Gegenständen, und auch den Lesern, von mehrern Seiten beikommen kann, als sonst wohl. Das schriftlich, zu wissenschaftlichem Zweck ausgearbeitete Gespräch denke ich mir — würde ich etwa fortfahren — als eine Art philosophirender Dichtung; oder klingt das zu vornehm: als eine dem Leben möglichst nahe gebrachte Darstellungsart der erwählten Gegenstände, die zwischen Dichtung und Philosophie so innen liegt, daß sie die Gränzen beider berührt. Es werden darin Ansichten, Urtheile, Ueberzeugungen Verschiedener, ja der Verschiedensten, in freies Spiel gegen einander gesetzt. Damit treten zugleich die Gegenstände selbst von verschiedenen Seiten und in wechselnder Beleuchtung hervor; auch der Geist, der im Ganzen lebt, zeigt sich viel- oder doch mehrseitig. Der Leser soll über allen den Sprechenden schweben; und der Autor nicht die Absicht haben, blos diese oder jene ausgemachte Wahrheit vorführen zu lassen. Es soll dem Leser Stoff und Reiz zugespielt, er soll fähiger, geneigter gemacht wer-

den, das Wahre in den verhandelten Sachen selbst zu suchen, selbst zu finden. Sich selbst soll er an diesen, und an dem, was dafür oder dawider gesprochen wird, versuchen: bei diesen Versuchen soll ihn das Ausgesprochene leiten, sie ihm erleichtern, sie hoffentlich ihm angenehmer machen. Zwar soll zu guter Letzt immer Etwas herauskommen: aber ein vollständiges Ultimatum, das blos mit Ja oder Nein anzunehmen oder zu verwerfen sey — das eigentlich nicht. Wie dürfte nun da der Autor sich beikommen lassen, sich selbst als leibhaftiges Ja oder Nein einschwärzen zu wollen? Im Gegentheil: er hat Sorge zu tragen, daß ihm dies, und sonach Er sich selbst, nicht entschlüpfe. Je besser es ihm gelingt, nur die Sache durch jeden der Sprechenden, von welcher Seite dieser sie erfaßt, deutlich, plausibel, lebendig darstellen und vertheidigen zu lassen: desto vortheilhafter (weil poetisch-philosophischer) für sein Werkchen, desto vortheilhafter (weil zweckmäßig-aufregender) für den Leser, desto vortheilhafter (weil geistesfreier und schwieriger) für ihn selbst. Ob

mir das aber gelungen, auch nur da und dort: ja freilich, das ist eine andere Frage, die von mir nicht zu beantworten ist — — So ohngefähr würde ich mich erklären, wenn ich eine Vorrede schriebe; was ich aber, wie gesagt, nicht thue. Ich hüte mich hier um so mehr davor, weil ich sonst auch darein gerathen könnte, mich über ein Anderes sogar zu beklagen, wo nicht zu beschweren. Darüber: daß so Manche mich aus-, stückweise auch wohl abschreiben, ohne sich zu erinnern — laut nämlich — daß es nur jemals einen Mann meines Namens auf Erden gegeben habe. Und doch: was hülfe solch Klagen oder Beschwerdeführen? Besser, all' dergleichen von der Hand schlagen, und denken: Wer da glaubt, mit Ehre vor Männern von Kenntniß und vor sich selbst ferner so verfahren zu können: der verfahre auch ferner so. Wenn nur, was gesagt wird — von ihm, von mir, aus ihm, aus mir: wenn das nur fördert; ich meyne: wenn es nur beiträgt, daß auch in der Tonkunst und ihren Angelegen-

heiten, was wahr ist, mehr erkannt, was recht ist, mehr geübt, was gut ist, mehr geliebt, was schön ist, mehr genossen werde — —

Inhalt.

I. Bildnisse.

Johann Adam Hiller, Seite 3.
Gertrud Elisabeth Mara, S. 48.
Andreas Romberg, S. 115.

II. Betrachtungen.

Die Fuge, S. 139.
Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst, S. 176.
Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker, S. 193.
Händels Messias, S. 208.
Entstehung der Oper, S. 262.

III. Vermischtes.

Der Componist und der Liebhaber, S. 315.
Erster Ausflug eines Virtuosen, S. 348.
Blinde Musiker, S. 378.
Schreiben an die Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung, S. 401.

I.

Bildnisse.

Johann Adam Hiller.

Einige sind berühmt, Andere verdienen es zu seyn, schrieb Lessing irgendwo. Er macht die Bemerkung nicht ohne Bitterkeit; sie sollte aber mehr zum Scherz, als zur Erbitterung reizen: sie hat nicht nur im gemeinen Weltlauf, sondern oft auch in der Natur der Sache ihren Grund. Letzteres z. B. in folgenden Fällen. Der Himmel theilt dem Einen jene wundervolle Gabe mit, die sich so wenig verkennen, als beschreiben läßt, und die wir, weil sie aus andrer Welt scheint, Genius, Genie nennen: der Empfänger hat kein Verdienst dabei; er bildet, was er empfangen, vielleicht nicht einmal aus, sondern folgt in seinen Werken dem Triebe,

ohne sich um das Woher und Wohin zu bekümmern, liefert nie etwas Tadelfreies; der Andere gelangt, ohne jene Gabe, durch Talent, Einsicht und beharrlichen Fleiß zu großen Vorzügen; seine Werke sind immer, wie sie seyn müssen, sind verdienstlich für den Autor, denn sie sind sein, verdienstlich für Andere, denn sie sind Bildungsmittel: aber jener wird berühmt, dieser schwerlich; doch er verdiente es zu seyn. Ferner: Wie die Natur durch Arten die Gattungen vermittelt und in allmähligen Uebergängen verbindet, so waltet sie auch über die Stufen der Bildung der Nationen; jede Epoche scheint nur plötzlich einzutreten; sie ist im Stillen vorbereitet: der Ruhm, so wie die spätere Geschichte, hält aber nur diejenigen fest, welche, wie man spricht, Epoche machten, schwerlich die, welche sie vorbereiteten: jene werden berühmt, diese verdienten es zu seyn, denn sie mußten sich durch und über ihre Zeit emporarbeiten, ohne sie wäre das Zeitalter für jene nicht empfänglich gewesen, jene und ihre Werke wären untergegangen, die Epoche wäre nicht eingetreten, die höhere Stufe nicht erreicht worden; statt daß jene meist nur eigenthümlich zusammen zu fassen, dreist auszusprechen

brauchten, was schon zerstückt, im Dunkel vorhanden war.

Diese Sätze mußten sich mir um so klärer darstellen, als ich daran ging, etwas zum Andenken meines vormaligen Lehrers und nachherigen Freundes, Johann Adam Hillers, zu sagen. Bei ihm traten, irr' ich mich nicht, beide angegebene Fälle ein; er ist allerdings von jedem Freunde der Tonkunst gekannt und hochgeschätzt, — jetzt noch: aber berühmt ist er nicht, und kaum wird die spätere Geschichte seiner gedenken. Nun wünschen wir aber alle, daß Jedem sein Recht geschehe: und so darf der Versuch, dies Hiller'n zu verschaffen, auf einigen Antheil hoffen. Ich fühle mich zu diesem Versuche aufgefordert, durch jene persönlichen Verhältnisse, was die Stimmung, und durch langen und vertrauten Umgang mit Hiller und seinen Werken, was den Stoff anlangt. Doch werde ich, so lange ich schreibe, jene persönlichen Verhältnisse zwischen mir und ihm zu vergessen suchen. Aufrichtigkeit ist man nicht blos den Lebenden schuldig.

Ueber die Geschichte des Lebens Hillers könnte ich sehr ausführlich seyn; doch will

ichs nicht. Er selbst, und Gerber *), haben diese Geschichte, bis in die mittlern männlichen Jahre fortgeführt, dem Publicum schon vorgelegt, und sie ist überdies, den Hauptsachen nach, die Geschichte der meisten deutschen Gelehrten und Künstler: erst, harter Kampf mit drückenden Verhältnissen aller Art, dann, Anerkennung und Benutzung des Verdienstes von Andern, ohne merkliche Verbesserung jener Verhältnisse, endlich, will es das Glück, diese Verbesserung, aber zu einer Zeit, wo man nicht mehr im Stande ist, ihrer zu genießen.

Hiller war am Weihnachtstage 1728 zu Wendischossig, einem Dorfe der Oberlausitz, geboren **). Sein Vater war Schulmeister,

---

*) S. den Anhang zu den Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler von J. A. Hiller, (Leipzig, b. Dyk, 1784) und Gerbers Tonkünstlerlexikon, Artikel Hiller.

**) Es ist sonderbar: immer, und immer von neuem, rühmt man den Böhmen ihre ausgezeichneten Talente zur Tonkunst nach, die sich doch (die Geschichte lehrt es) von jeher zumeist, und in neuer Zeit fast ausschließlich, nur im Praktischen hervorgethan; indeß auch nicht Einer bisher der wenigstens gleichen Talente, und ihrer nicht seltenen höhern Richtung zum Dichtenden oder Wissenschaftlichen, bei den stammver-

lebte in großer Armuth, und starb auch so, da der Knabe sechs Jahr' alt war. Bei dem Nachfolger seines Vaters lernte dieser die Elemente des Klavier- und Violinspiels; seine einzige Freude aber war Singen, und zwar aus dem Kirchengesangbuche — etwas anderes kannte er nicht. Passions- und Sterbelieder waren dem armen, niedergedrückten Jungen die liebsten. Bei seiner Neigung zum Studiren schickte man ihn hernach auf das Gymnasium nach Görlitz, und er fand da bei guten Menschen einige Unterstützung, besonders seiner guten Sopranstimme wegen. —

Hatten Sie nicht schon damals einige Empfänglichkeit für den Geist Ihrer Kunst? fragte ich ihn einesmals, da er mir Anekdoten aus jener Zeit erzählte.

„Daß ich nicht wüßte; ich trieb meine Musik handwerksmäßig — wie Dekliniren und Rechnen; welches letztere ich sehr liebte" —

Oder zeigten sich nicht wenigstens Spuren einer höhern Erregbarkeit überhaupt?

---

wandten Lausitzern, öffentlich gedacht hat. Es gehet den Böhmen in dieser, wie den Schweizern in anderer Hinsicht: es ist einmal wahr gewesen, nun soll es immer wahr seyn.

„Gar nicht; ich hatte Mancherlei gelernt, und tüchtig, war aber übrigens ein recht einfältiger Junge" —

Nur Einer Anekdote erinnerte er sich, die doch für diese höhere Erregbarkeit, welche nur noch gleichsam verlarvt in ihm lag, sprechen konnte. In einer Nacht nämlich hörte Hiller in Görlitz Lärmen im Hause. Er fragte, was es gäbe. Es ist Feuer in einem Dorfe. „Wo denn?" „Man weiß es noch nicht: dort hinaus!" „Vielleicht bei mir zu Hause!" Er springt auf, ist in zwei Minuten angezogen; entwischt, der Mutter zu helfen; läuft, ohne nur zur Besinnung zu kommen, die ganze Meile Weges, und kömmt erst zu sich, als er in das Dorf tritt, und alles wohlbehalten beisammen findet. Das Feuer war gar nicht dort gewesen. Er wird ausgelacht, kehrt gelassen zurück, und ist zur Schulstunde wieder in der Classe. —

Hiller sollte nun die Universität beziehen: aber, aller Mittel entblößt, mußte er sich bequemen, in Schreiberdienste zu treten. Er wurde sehr schlecht gehalten, und die Liebe zu Kunst und Wissenschaft machte ihm, nach einem Jahre, seine Lage noch unerträglicher: er

wendete sich nach Dresden. In der letzten Zeit seines Aufenthalts auf dem Gymnasium hatte er aber von einem freundlichen Stadtmusicus die meisten gangbaren Instrumente leidlich behandeln gelernt, und auch im Geheim dem nun allmählich sich regenden Triebe, selbst etwas zu schaffen, so weit nachgegeben, daß er mancherlei Musikstücke, so gut oder so übel es gehen wollen, geschrieben hatte. Im Beifall seiner, gleich unwissenden Mitschüler war er sehr glücklich: nun aber verschaffte er sich durch die erworbenen Geschicklichkeiten eine Stelle auf der Kreuzschule in Dresden.

Hier war er nun an einem Platze, wo er seiner Liebe zu den Wissenschaften, so wie zur Tonkunst, bessere Nahrung verschaffen konnte: Homilius gab ihm gründlichen Unterricht im Klavier und Generalbaß; Hasse's Kirchenstücke und große Opern, damals durch die trefflichsten Künstler ausgeführt, erweckten seinen Sinn für das Geistige und den höhern Zweck der Tonkunst. Da alle diese Herrlichkeiten ihn gleichsam bestürmten, hielt er im Genießen und Arbeiten weder Maß noch Ziel. So schrieb er z. B. in den Abenden und Nächten Eines Vierteljahrs sieben Hassesche Opern-

partituren ab. Durch solchen ungezügelten Fleiß legte er zwar den Grund zu alle dem, was er in der Folge leistete, aber auch zu der Kränklichkeit und Verdüsterung des Sinnes, die ihn einen Theil seines früheren männlichen Lebens so beklagenswürdig quälten, und in späterm Alter mit aufreibender Kraft zu ihm zurückkehrten. Um dieselbe Zeit, wo er sich so fähig, kräftig und glücklich fühlte, wie vielleicht später nie — lernte er auch Graun's Werke kennen und studirte sie mit gleichem Eifer und gleicher Vergötterung, wie Hasse's: und hieraus läßt sich leicht seine immerwährende Vorliebe für diese Meister, und eine gewisse Abneigung, etwas Säuerliches in der Stimmung, selbst im Widerstreit mit der Einsicht, gegen manche spätere Künstler, die doch mehrere Hauptheile der Tonkunst weit höher hoben, erklären. Wahrscheinlich aus demselben Grunde konnte er auch frühere große Künstler, die aber nicht auf dem Wege Hasse's und Graun's zum Ziele strebten, — konnte er z. B. selbst die Bache und Gluck, zwar bewundern und hochachten, aber nicht eigentlich lieben. Leicht findet der Mann sein ganzes Leben hindurch in der ersten Geliebten seiner Jugend

nicht nur das holde Geschöpf, das sie war, sondern das Urbild zu allen Weibern, die jemals sein Herz gewinnen sollen; und man braucht kein Maler, wie del Sarto, Dolce und Oeser zu seyn, um, wie diese, lebenslang kein Weib mit wahrer Liebe zeichnen zu können, ohne daß es ihr gliche. —

Hiller componirte während dieser Zeit wenig; theils lebte er zu sehr in Andern, theils glaubte er sich nicht zum Künstler, sondern zu irgend einer Civilbedienung berufen — worin ihn auch sein Lehrer, der berühmte Philolog Schöttgen, bestärkte. Seine Neigung führte ihn, neben dem Studium der römischen classischen Literatur und der Hülfswissenschaften für diese, vornehmlich zu den ausgebildetsten neuern Sprachen und zur deutschen Poesie. Daß es ihm mit alle diesem ein wahrer Ernst gewesen, beweisen die nicht geringen Proben, die er später der Welt vorlegte.

So vorbereitet, aber auch schon nicht ohne trübe, hypochondrische Stimmung, bezog Hiller 1751 die Universität Leipzig, und hielt sich da unter ihren Lehrern vorzüglich an Gellert, Jöcher, und auch an Gottsched, dessen — wenn gleich eitele, Gefälligkeit ihm sehr nütz-

lich wurde. Die Musik wurde zur Freundin in Erholungsstunden aufgespart und zum Broterwerb benutzt; denn Lectionen und Theilnahme am Concert waren fast seine einzigen Hülfsquellen. Virtuos auf einem Instrumente wurde er nie, aber ein Baßsänger und Accompagnist, den man gern hörte. Seine Anhänglichkeit an das Singen, und in der Composition an das Singbare, hat darin, und in jenem Aufenthalt in Dresden, wahrscheinlich ihren Grund. Er schrieb jetzt fast nur Lieder und einige Kirchencantaten; er schrieb aber nichts, ohne sich von alle dem, was er machte, und warum er es so machte, strenge Rechenschaft zu geben. Daraus entwickelte sich seine Kunst-Wissenschaft, und sein Talent, diese auch Andere zu lehren, von welchem er schon jetzt in periodischen Blättern Beweise gab.

Nach vier Jahren erhielt er durch Gellert die Stelle eines der Führer der jüngern Grafen Brühl, der Söhne des damals in Sachsen alles vermögenden Ministers; und lebte nun wieder in dem ihm überaus lieben Dresden. Begünstigung aller Künste und Ausübung der Musik waren im Brühlschen Hause einheimisch: auch Hiller durfte darum sich dieser wieder mehr

ergeben. Aber der siebenjährige Krieg brachte nicht lange darauf dem Lande, dem Fürsten, und sonach dem Brühlschen Hause, großes Unheil; Alles wurde darniedergebeugt und traurig — auch um und in Hiller: und so nahm jene seine schon erwähnte, unglückliche Stimmung sehr überhand. Fünf Jahre lang schwebte er — wenigstens in seiner Einbildung — jede Stunde am Rande des Grabes; er hatte an nichts mehr Freude, selbst an seiner Kunst nicht, und betrachtete sich gänzlich wie einen Absterbenden. So ging er mit den jungen Grafen nach Leipzig. Gellerten zu Gefallen schrieb er Choralmelodien zu dessen geistlichen Liedern; Müllern (dem nachmaligen höchstverdienten Bürgermeister von Leipzig, seinem bis zum Tode getreuen Freunde,) Müllern zu Liebe verfertigte er andere, größere oder kleinere Stücke und führte sie auf: aber alles das erhob ihn doch nur Stunden lang über seine Leiden. Diese kränkliche Aengstlichkeit veranlaßte ihn, seine Stelle, und seine Gewissenhaftigkeit, sogar die Pension aufzugeben, die man ihm für die treue Führung seiner Zöglinge zugesichert hatte, und auch bei den sehr veränderten Glücksumständen der Familie richtig zukommen ließ.

Noch immer sich nur als Absterbenden betrachtend, verschloß er sich in sein Studirzimmer und lebte vom Uebersetzen, wo er für den gedruckten Bogen gewöhnlich einen Thaler bekam.

Nach dem Kriege brachten die Freunde der Tonkunst in Leipzig durch Unterzeichnung ein feststehendes, wöchentliches Concert zu Stande; dasselbe, aus welchem sich später, und zwar wieder durch Hillers entschiedene Mitwirkung, das rühmenswürdige Institut gebildet hat, das noch jetzt, fast funfzig Jahre, bestehet. Hillern wurde die Direction aufgetragen. Er übernahm sie, schrieb mehrere Cantaten und dergl. für diese Anstalt, beeiferte sich aber besonders und machte auch zu seinem vorzüglichsten Zweck, den Gesang empor zu bringen und die Werke der oben genannten großen Männer hier bekannt zu machen. Beides verursachte ihm, bei so wenig Vorbereitung und so beschränkten Mitteln, unbeschreibliche Mühe: er wendete sie mit Freuden auf. Seine Sängerinnen und Sänger bildete er sich meistens selbst, und mit welchem Erfolg, bedarf keiner Auseinandersezzung, wenn man gesagt hat, daß Corona Schröter und Gertrud Schmähling,

jetzige Mara *), seine Schülerinnen waren. Das Publicum wußte dieses aber auch zu schätzen, und man wohnete diesen Concerten mit größtem Anstand, ja mit Feierlichkeit und wahrer Andacht bei. Unterstand sich doch selbst Niemand — und ohne daß darüber irgend eine Vorschrift gegeben war — z. B. bei den öfters aufgeführten Oratorien anders zu erscheinen, als in schwarzer Feierkleidung, wie zu den solennesten Versammlungen vor Fürsten oder vor Gott; Mitglieder der Vorsteherschaft empfingen die eintretenden Damen und geleiteten sie zu ihren Sitzen; und ein Plaudern, selbst das leiseste und kürzeste, ja die Bewegung zweier Köpfe gegen einander zu einem solchen, während der Musik, erregte augenblicklich beschämende Aufmerksamkeit.

Um dieselbe Zeit brachten die zahlreichen

---

*) Die Mara kam als ein ganz armes Mädchen mit ihrem Vater nach Leipzig. Hiller, der selbst wenig mehr als nichts besaß, nahm die Sängerin, deren großes Talent er sogleich entdeckte, in sein Haus, wo sie bis ins fünfte Jahr gelebt und ihre erste eigentliche Kunst-Schule erhalten, in welcher sie sich dann in Berlin, in London und auf ihren Reisen so bewundernswürdig vervollkommnet hat. Mehreres hierüber in dem folgenden Aufsatz über Gertrud Mara.

Freunde der Künste in Leipzig — das damals den Ehrennamen einer Pflanzschule für Poesie, Ton= und Schauspielkunst nicht mit Unrecht führte, — auch das Theater durch Einsicht, Liebe, Einigkeit und Eifer empor. Koch, gleichverdient als Schauspieler und Director, unter dessen Gesellschaft auch Eckhof war, wünschte zu jenem Behuf neben anderm die damals in Paris so beliebten kleinen, ländlichen Operetten auf sein Theater zu verpflanzen. Er wendete sich an Felix Weiße, (den Dichter der Amazonen-Lieder, den Verfasser des Kinderfreundes ꝛc.) um die Dichtungen, und an Hiller, um die Musik. Beide waren Freunde, beide waren willfährig. Aber Kochs Gesellschaft hatte auch nicht Ein Mitglied, das für höhern, kunstvollern Gesang gebildet war: hierin ist der Grund, warum Hiller in seinen Operetten sich fast nur auf Lieder und Liedermäßiges noch mehr einschränkte, als es die Gattung selbst erfordert. Man fing mit dem damals schon bekannten Volksstück: Die verwandelten Weiber, an; Weiße dichtete Gesänge, Hiller Musik dazu; Koch, den selbst Lessing für den ersten Komiker jener Zeit erklärte, spielte den Schuster: der Beifall war

der lebendigste. Das allerliebste Liedchen: Ohne Lieb' und ohne Wein, z. B., wurde bald von der ganzen deutschen Nation nicht nur, sondern auch in Frankreich und Italien, bis nach Neapel hinunter, nachgesungen. Alles freuete sich; nur der kranke, ängstliche Componist nicht. — Hätte aber auch der Beifall für diese, wie für andere gute theatralische Leistungen, anders, als der lebendigste seyn können? Das Publicum war damals ja ein neuer, eben urbar gemachter Boden; zwar noch nicht durch künstliche Düngung erhitzt, aber auch noch nicht durch langes Fruchttragen ausgesogen. Wer in's Theater kam, brachte Achtung mit gegen das Institut, gegen den Dichter, gegen alle Mitwirkenden; Achtung: mithin Aufmerksamkeit, und die Hoffnung, etwas Gutes und Angenehmes zu empfangen. Dies brachte man mit, wenn auch weiter nichts, und am wenigsten die Gier, zu kritisiren, oder den Dünkel, Alles besser zu verstehn, als die Dichter und Künstler: da wirkte nun auch, was überhaupt wirken konnte, und wirkte meist eben so, wie es sollte. Man genoß das Kunstwerk, wie ein Naturwerk; man lebte, die Stunden seiner Dauer, es mit durch, wenn es nicht allzu-

hoch über dem eigenen Seyn und Wesen stand: man blickte mit einer Art ehrerbietiger Scheu und ängstlich ahnenden Gefühls zu ihm hinauf, wenn es so hoch stand; und hatte es nur irgend das Innere erregt und in Bewegung erhalten, hatte es nur angesprochen, so war man stets geneigt, seine Bewunderung, seine Freude, seinen Dank, auf die herzlichste Weise zu erkennen zu geben.

Nach einigen andern Versuchen dieser Art folgte die Jagd. Dies Stück (und Koch als Martin) entzückte, wie kaum vorher ein Schauspiel entzückt hatte; es mußte eine Zeitlang unausgesetzt gespielt werden; es hätte sich Niemand zu Schulden kommen lassen, die Jagd nicht gesehen zu haben. Nur der gute Hiller, der sie gegeben, hatte sie nicht gesehen. Die oben erwähnte Stimmung seines Innern und sein rastloses Arbeiten hatten ihn dahin gebracht, daß er in drei Vierteljahren nicht über seine Thürschwelle geschritten war. Nehmt's als mein Vermächtniß an, sagte er den dringenden Freunden, und seyd zufrieden damit, da ich nichts weiter habe. Ich bin ein todter Mann. — Koch wollte es endlich mit Gewalt durchsetzen, daß Hiller sich seines Werks freuen

müßte, und entwarf folgenden Plan. Die Jagd wurde zum achtzehntenmale aufgeführt. Nicht lange vor Anfang der Vorstellung trat einer der angesehensten Freunde Hillers und sein Arzt, vor dem er, wie ein echter Hypochondrist, große Scheu hatte, in sein Zimmer. Freund, begann jener, Koch hat die heutige Wiederholung nur Deinetwegen angesetzt: Du mußt kommen! — Laßt mich, seufzte Hiller; ihr sehet, ich kann kaum in der Stube umherwanken, und morgen findet ihr mich vielleicht todt. — Zum Henker mit Ihren Grillen! fuhr der Arzt auf. Herr, Sie sollen, Sie müssen in's Theater! und das gleich! wie Sie sind, im Flausrock! Wir wollen allein bei Ihnen in der Loge bleiben und kein Mensch soll Sie sehen! Und mit Ihrem Sterben — Herr, das muß ich verstehen. Ich garantire Ihnen ein langes Leben! Und drum fort! unten steht der Wagen! — Hiller war scheu zusammengefahren: ehe er sich besinnen konnte, hatten die Herren ihn unter die Arme gefaßt, in den Wagen geschoben, aus diesem in die Loge gesteckt: der Vorhang rauschte auf, Koch stand da — gleich in so ächtkomischer Positur, daß Alles, ehe er noch sprach, lachen mußte — und

Hiller mit. Nun war Alles gut; und von dieser Zeit an wurde es wirklich allmählig besser mit dem armen Hypochondristen.

Er schrieb nun noch viele ähnliche, und andere kleinere Werke, unter denen sich vornehmlich seine zahlreichen Lieder auszeichnen; dieselben, die hernach — und das mit Recht — sich Schulz und Reichardt zu Mustern nahmen, die auch von den trefflichsten Meistern dieses Fachs in unsern Tagen hoffentlich noch heute nicht ganz vergessen sind. — Ein neues Verdienst erwarb er sich um den Gesang dadurch, daß er, nach dem Vorbild der italienischen Conservatorien, wie diese bis zur Revolution bestanden, eine kleine Singanstalt errichtete, in welcher er Knaben und Mädchen von den ersten Elementen bis dahin unterwies, daß sie in seinem wöchentlichen Privatconcerte auftreten konnten; und er, der blutarme Mann, that das Alles unentgeldlich, so wie ihm auch seine Operetten, die alle deutsche Theaterkassen bereicherten, fast gar nichts einbrachten. (Der Klavierauszug seiner Jagd wurde in 6000 Exemplaren gedruckt, und diese wurden sämmtlich aufgekauft, so daß schon längst keins mehr zu haben ist. Hiller bekam für das ganze Ma-

nuscript funfzig Thaler, Weiße nichts.) Doch konnte das, bei so beträchtlichem Aufwand, nicht lange dauern; vornehmlich da überdies jetzt Hillers Haus der Sammelplatz der fremden und einheimischen Künstler wurde, und ihm höhern Orts zwar Unterstützung zugesagt, diese Zusage aber noch nicht erfüllet worden war. Hiller benutzte für das neu und zu seiner noch gegenwärtigen Gestalt eingerichtete Concert, was sich von seiner kleinen Sing-Anstalt benutzen ließ, und erhielt jetzt zuerst in seinem Leben einen bestimmten kleinen, jährlichen Gehalt als Concertdirector, den er immer wieder mit den Kunstverwandten und Freunden theilte, die noch weniger, als er, hatten; zuweilen auch wohl mit Andern! Doch wurden seine äußern Verhältnisse einigermaßen dadurch verbessert, daß ihm der Magistrat auch das kleine Amt eines Musikdirectors an der neuen Kirche gab.

Bald darauf erging an Hiller von dem damals noch regierenden Herzog von Kurland, dem Gemal Dorotheens, der Antrag, zu ihm nach Mitau zu kommen und seine Kapelle neu zu organisiren. Hiller führte dies nicht leichte Geschäft mit Freuden aus. Er reisete — und wie glücklich, er, der nie eine größere Reise

gemacht, als von Dresden nach Leipzig, und doch auch einmal eine Erfahrung von dem Freien und Weiten der Welt haben wollte! Er fand in Mitau die ehrenvollste Aufnahme, brachte zu Stande, was man verlangt, kehrte reich belohnt zurück, und erhielt nach einiger Zeit den Ruf als Kurländischer Kapellmeister, mit ansehnlichem Gehalt und Versorgung seiner Kinder, deren er vier besaß. Wer war froher als Hiller! Er gab seine Geschäfte in Leipzig auf, richtete sich zur Abreise ein: da brachen die Mißhelligkeiten zwischen dem Herzog und seinen Ständen aus; diese wendeten sich an die Kaiserin Catharina von Rußland, und so ward die bekannte Katastrophe herbeigeführt, die Kurland zu einer russischen Provinz machte. Der Herzog verließ Kurland; Hiller erhielt zwar auf einige Zeit von ihm Unterstützung, war aber übrigens wieder ganz verlassen. Er hielt sich mehrere Jahre mit seiner Familie abwechselnd in Breslau, Berlin, Hamburg und Leipzig auf, gab an diesen Orten geistliche Concerte, und diesen verdankt das deutsche Publicum vornehmlich auch die Bekanntschaft mit Händel, der bis dahin nur von Kennern, wie aus der Ferne, verehrt war,

und dessen Messias Hiller an den genannten Orten mehrmals sehr feierlich und mit größtem Beifall aufführte *).

1789 legte der schätzbare Doles sein Amt, als Cantor an der Leipziger Thomasschule und Musikdirector der beiden Hauptkirchen, nieder, und der Magistrat, auf Müllers Betrieb, wählte Hillern zu dessen Nachfolger. Nun hätte er, gesichert von Außem, überaus zufrieden im In=

*) Nie werde ich dieser Aufführungen vergessen, die mich, im angehenden Jünglingsalter, zuerst das Heilige der Tonkunst tief empfinden ließen; nie der Scenen, von welchen ich, um Hillers willen, da man ihn, seiner Außenseite wegen, oft rauh und grämlich gescholten hat, nur Eine zum Besten gebe. Ehe es zu jenen großen Aufführungen kam, hielt er öfters kleine Quartett= und Flügelproben zum Messias in seinem Hause vor kleinen Gesellschaften, die er eben dadurch für diese ganze Gattung erst empfänglich machen wollte. Als ich in einer derselben die Arie: Er weidet seine Heerde, der gute Hirt — sang, und die ganze Musik zum erstenmal hörte, wurde ich so ergriffen, daß ich, plötzlich von Thränen überrascht, innehalten mußte. Nun, was machen Sie denn? fuhr Hiller in seinem polternden Ton auf, und indem dies heraus war, sah er mich finster an. Ich konnte eben so wenig antworten, als singen: er bemerkte die Ursach sogleich, und mit Eins feuchteten sich auch seine Augen. Na, sagte er freundlich und faßte mich an der Hand — wir wollen ein Bischen warten!

nern, im schönsten Wirkungskreise und in großer Achtung aller seiner Mitbürger, glückliche Tage verleben können: aber die Beschwerden und Sorgen seines frühern Lebens hatten ihm die Fähigkeit dazu nicht mehr gelassen. Freilich würde sich Hillers lebhafter, leicht erregbarer, leicht erweichter, und darum oft inconsequenter Philanthropismus, hinsichtlich der Erziehung aus Basedows Schule, mit dem finstern Sinn und der mehr als harten Weise Fischers, des Rectors — dieses als Philologen und Lehrers der alten Sprachen vieler Ehren werthen, aber als Erziehers eisernen Mannes, und überdies des abgesagten Feindes aller Tonkunst — nimmermehr zu einer guten Harmonie verschmolzen haben: aber es würden dann doch auch nicht die schneidenden Dissonanzen hervorgebracht worden seyn, wodurch beide Männer einander das Leben verbitterten, und wobei auch das Institut, bei dem sie angestellt waren und das sie beide von Herzen liebten, keineswegs gewann. Das Beste, was Hiller in diesem seinen Wirkungskreise für die Tonkunst that, war, daß er seine Schüler immerfort mit den vorzüglichsten Musikwerken aus alter und neuer Zeit, und mit deren zweckmäßiger Aus-

führung bekannt machte; auch sich keinem von ihnen — so wie auch keinem Andern — jemals entzog, der tiefer in das eigentliche Studium dieser Kunst eindringen wollte. Er selbst schrieb, außer seinem, in die chursächsischen Kirchen eingeführten Choralbuche, wenig mehr in dieser Zeit; seinen würdevollen 100sten Psalm, und einige vortreffliche Motetten, hat er früher verfertigt: er arbeitete aber unablässig, die vorzüglichsten Werke anderer Meister, durch Unterlegung deutscher Texte u. dergl., für sein Institut und unsere Kirchen brauchbarer zu machen. Seine alte Vorliebe für Hasse und Graun blieb ihm zwar; doch wurde sie kräftig erschüttert, als ihm Joseph und Michael Haydns große Kirchenwerke zukamen; und noch mehr, als Mozarts Wittwe, bald nach ihres Gatten Tode, mit der Handschrift des Requiem nach Leipzig kam. Hier staunte Vater Hiller, bewunderte, und faltete seine Hände. Dann ging er mit jugendlichem Eifer an's Werk, legte eine deutsche Uebersetzung unter, veranstaltete eine feierliche Aufführung ganz zum Vortheil der Wittwe, und wiederholte dies Wunderwerk neuerer Tonkunst hernach in den Kirchen von Zeit zu Zeit. Seine Vereh-

rung und Liebe gegen dasselbe ging so weit, daß er sogar eine Abschrift der Partitur von fremder Hand, und auch den bald erscheinenden Druck, nicht mochte, sondern — jetzt, der Greis, wie ehemals mit Hasse, in Dresden der Jüngling — das Ganze sich eigenhändig abschrieb. Dasselbe that er auch mit Joseph Haydns herrlicher Messe, die hernach als No. 5. gedruckt worden ist; und auf die Titel schrieb er mit zollhohen Buchstaben: Opus summum viri summi, W. A. Mozart; Opus summum viri summi, J. Haydn. — Bei seinen Beschäftigungen, nicht mit diesen, wohl aber mit andern Arbeiten Verschiedener, verfiel er jedoch in denselben Fehler, worein manche andere Künstler in späten Lebensjahren verfallen sind; z. B. Tizian: er konnte es nicht lassen, hier ein wenig dazu, dort ein wenig davon zu thun; wobei er freilich eben den Besten den schlechtesten Dienst leistete.

Kränklichkeit, plötzlich zunehmende Altersschwäche, zurückkehrende drückende Hypochondrie und jene Mißhelligkeiten mit Fischer, veranlaßten ihn, fünf Jahre vor seinem Tode sein Amt niederzulegen. Für seine Bedürfnisse wurde rühmlich gesorgt. Man könnte sagen:

er hörte schon einige Jahre früher, als er starb, zu leben auf, besonders seit sein letzter vertrauter und das ganze Leben hindurch treuester Freund, eben jener ehrwürdige Bürgermeister Müller, starb. „Wissen Sie's denn schon?" polterte er eines Morgens in mein Zimmer — „Was denn, lieber Vater Hiller?" — „Daß Müller todt ist? Müller, Müller — todt! Warum hab' ich nicht an seiner Stelle sterben können!" Ich redete ihm zu — Lassen Sie mich ausweinen, sagte er; ich weiß es, es ist das Letzte, was mich zum Weinen bringt! — Die letzten Jahre vegetirte er fast nur. Er wollte ganz im Stillen begraben seyn: aber eine Menge seiner vormaligen Schüler, und Anderer, die ihn hochschätzten und liebten, schloß sich freiwillig zu einer sehr feierlichen Bestattung an. Der Chor sang am Grabe seine vortreffliche Motette: Alles Fleisch ist wie Gras. Sie ist wohl nie, weder vor- noch nachher, so schön und mit solcher Wirkung vorgetragen worden.

Was wir bisher über Hiller gesagt, kann nicht sein Denkmal seyn, sondern nur die, allenfalls überflüssige Aufschrift auf demselben: sein, wie jedes verdienten Mannes Denkmal

ist, was er geleistet. Aber jedes Denkmal will vom rechten Standpunkte aus gesehen seyn, und der Kunstfreund, der uns auf diesen stellt, thut nichts Ueberflüssiges. Man erlaube mir, daß ich, hinsichtlich auf Hiller, dies angenehme Geschäft übernehme. Wo ich mehr thue und urtheile, da wünsche ich, die Urtheile Anderer nicht zu ersticken, vielmehr zu wecken.

Als Componist lieferte Hiller:

Arbeiten für das Clavier und Orchester. Sie waren aus seiner frühen Zeit, und erheben sich nicht über den Geist und die gewöhnliche Manier dieser Zeit. Sie können für unsre Tage, wo die Instrumentalmusik auf neuen Wegen zu so bewundernswerther Höhe geführt worden ist, nur allenfalls ein historisches Interesse gewähren, und sind auch bei ihrer Erscheinung nicht von bemerkbarem Einfluß auf die Kunst selbst oder auf den Gang ihrer Ausbildung gewesen. Ein Gleiches muß man

von Hillers Cantaten und ähnlichen Gesangstücken für die Kammer zugestehn. Die meisten wurden zu besondern Gelegenheiten verfertigt, erreichten ihren nächsten, besondern Zweck, und Hiller begnügte sich damit. Doch veranlaßten sie wenigstens durch ihren guten

Gesang, daß die wahre Singkunst, zu der man in Deutschland immer der besondern Veranlassungen, Anreizungen und Nachhülfen bedarf, sich neue Freunde erwarb und die alten behielt.

Weit höher stehen an Eigenthümlichkeit, innerm, selbstständigem Werth, und auch an Verdienst um die Bildung für die Kunst, Hillers Lieder. Er war der Erste, der deutsche Lieder am Klavier — ich meine nicht: Musik zu deutschen lyrischen Gedichten, sondern Musik zu ihnen in deutschem Sinn, ganz nach deutscher Art und Kunst, schrieb. Wenigstens hat, was Einzelnes in ähnlicher Weise früher erschienen war, nicht in das Ganze eingegriffen und ist bald untergegangen. Hillers Lieder sind sattsam bezeichnet, und zugleich ihr Werth und Einfluß hinlänglich bestimmt, wenn wir sagen: sie gleichen im Wesentlichen den Liedern J. A. P. Schulzens und Reichardts, die Jedermann kennt; sind eben so eng anschließende und verschönernde Gewänder um die Dichtungen; sind eben so gründlich durchgedacht, als herzlich empfunden; gleich frei von Künstelei, wie von gemeinem Klingklang; treu und wahr; nicht glänzend und aufgeschmückt,

aber auch nicht ungefällig und reizlos; nicht reich an Phantasie, aber auch nicht blos verständig; für den, der ausschließend das Poetische in der Kunst liebt, weniger, als für den Freund der gesunden, kräftigen Natur; für den Kunstjünger unsrer Tage nicht die vollkommensten Muster, aber würdige, nie veraltende Studien. Was späterhin Schulz, Reichardt, Zelter, und einige Andere Vorzüglicheres geliefert, wurde doch auf diesem, von Hiller ausgemittelten und geebneten Wege erreicht; jetzt ist dieser Weg, besonders im Volksmäßigen, der gewöhnliche geworden, und was treffliche Meister dieses Fachs, wie Maria von Weber, von Mosel und Andere in unsern Tagen Vorzügliches an Liedern dieser Gattung geliefert haben, ist auf ihm gefunden worden, vielleicht ohne daß sie selbst gewußt, wer ihnen und Allen diese Bahn gebrochen hat.

Da der Deutsche, wiewohl er in Dichtung und Musik die schönsten Lieder unter allen neueren Nationen besitzt, eben diese doch am wenigsten singt: so wurden weit beliebter und viel mehr verbreitet, als Hillers Lieder, seine Operetten; auch sind diese eben darum von weit mehr Einfluß auf die Leitung und Bildung

des gemischten Publicums für Musik, und auf die Erweckung der Liebe zum Gesange bei demselben gewesen. Als Hiller mit den ersten Versuchen dieser Gattung auftrat, waren die berühmten Institute für das Große der damaligen italienischen Tonkunst, vorzüglich der Oper, die einige glänzende Fürstenhöfe gestiftet und unterhalten hatten, fast gänzlich untergegangen. Nur die Vornehmen und Gebildetsten hatten an ihnen Theil genommen: die Nation hatte für sie noch wenig Sinn, das Volk nur scheue Blicke, oder blöde, auch wohl scheele Resignation. Daß diese Institute, die in Deutschland zu jener Zeit besonders Jomelli's, Hasse's, Graun's und ähnliche Werke verherrlichten und von ihnen verherrlicht wurden, sich erhalten möchten, daß aber auch die Masse des Volks ferner von ihnen entfernt gehalten würde: das durfte der Freund der Kunst wohl wünschen. Aber die Lage der Dinge, vornehmlich auch jener Fürstenhäuser, ließ dies nicht zu; und so geschah es nicht. Daß aber auch das Volk etwas erhielt, wodurch sein Geist für Gegenstände dieser Art geweckt, wodurch es, auch von dieser Seite, für nicht blos sinnliche Vergnügungen empfänglicher würde: das mußte

der Freund der Menschen wünschen. Dies geschahe nun, und, vielleicht am zweckmäßigsten, gewiß am wirksamsten, durch Weiße und Hiller in ihren Operetten. Das Volk will durch das Natürliche ergriffen seyn, und das Natürliche, ausgewählt und gesäubert, erhebt sich zum Idyllischen. Idyllisch war nun Hillers Musik, wie Weiße's Poesie; und dabei keineswegs empfindelnd, sondern heiter, meist kräftig, was das Volk gleichfalls wünscht, das waren sie auch; und so darf man wohl sagen: sie waren, wie sie für ihren Zweck und ihre Zeit seyn mußten. Beide befreundete Männer gingen immer treulich Hand in Hand, wußten sich ziemlich zwischen dem Gemeinen und Idealen zu halten, und neigten sich beide zu jenem wenigstens nicht näher, als die, oben angegebenen, besondern Verhältnisse nöthig machen mochten. Wären jene wahrhaft vornehmen Institute für die Gebildeten, und neben ihnen, diese populären für das Volk geblieben: die Folgen würden für Kunst und Humanität gleich vortheilhaft gewesen seyn. Aber jene gingen unter, diese allein hielten sich: das war nicht gut. Die Freude, die dem Volke verschafft wurde, mußte die Kunst — die ja ohne einen

gewissen idealen Standpunkt und ein ideales Streben weder Schwung, noch sich in Würden erhalten kann — und mußte sie etwas theuer bezahlen. Das Volk bekam die entscheidende Stimme, auch über Theatermusik; Dichter, Componisten, Schauspieler und Sänger fingen an, ihm zu fröhnen, um zu gefallen: so wurde dieser Zweig der Tonkunst immer tiefer nach der Erde gezogen, bis endlich nach ungefähr zwanzigjährigem Wanken und Schwanken, vorzüglich durch Mozarts alles besiegenden Geist, etwas Neues und Höheres nicht nur, sondern auch etwas Feststehendes und den Deutschen Eigenthümliches geschaffen, dies überall verbreitet, dies nach und nach überall nach Würden anerkannt, und so in gleichem Maße das Vorbild wurde, nach dem die Meister unsrer Tage ihr Bestes zu Stande gebracht, wie das Hülfsmittel, wodurch sich, wenn nicht die Gesammtmasse des Volks, doch die nun entscheidenden Mittelstände desselben, rühmlich herangebildet haben. Weiße's und Hillers Verdienst wird durch diese Betrachtung nicht verkleinert, unsre Verpflichtung zum Dank für ihre rastlosen, uneigennützigen Bemühungen nicht aufgehoben, ja nicht verringert: ihre Operetten ge-

ben nur einen neuen zu den tausend alten Beweisen, es könne von Menschen nichts so gut und zweckmäßig geschaffen werden, daß es dies für immer und unter allen Umständen bliebe. Und hätten sie damit nichts bewirkt, als daß sie Tausende erfreuet, die Liebe zum gebildeten Gesange geweckt, dem Volke einigen Sinn für die ganze Gattung beigebracht, und dem spätern Höhern und Edlern Grund und Boden vorgerichtet hätten: wäre das kein Verdienst? wäre es nicht des Dankes, nicht nur der Mit-, sondern auch der Nachwelt werth?

Für die Kirche schrieb Hiller, wie schon erwähnt, verschiedene Cantaten und dergl. Die frühern nähern sich im Styl dem Homilius, die spätern Hasse'n; ausgezeichnet in jedem Betracht, und auch keinem Vorbilde zu sichtbar nachgeformt, sondern mehr in eigener Kraft und Weise hervorgehend, ist aber nur der oben angeführte 100ste Psalm. Und eben dieser ist wenig bekannt.

In spätern Jahren, um dieselbe Zeit, als in Leipzig ein neues Kirchengesangbuch herausgekommen und eingeführt war, gab Hiller sein bekanntes Choralbuch heraus. Er ging bei der Bearbeitung der Choräle von demselben Ge-

sichtspunkte aus, von welchem jene Sammler und Bearbeiter der besten damaligen Kirchenlieder ausgingen, und wandelte mit ihnen Hand in Hand. Wie jene Alles dran setzten, nur überall verständig und Jedermann verständlich zu seyn: so verfuhr auch Hiller mit der Wahl seiner Harmonien; wie jene zu diesem Zweck lieber alle Poesie aus den Gedichten austrieben, so beseitigte dieser in seiner Musik alle Kunst, in wie weit sie den alten, feststehenden, schon in sich schwunghaften Melodien entzogen werden konnte: und so ist es gekommen, daß beide in ihren Leistungen oftmals verzichtender als die Demuth, ruhiger als die Gelassenheit und Andacht, und meistens populärer als das Volk geworden sind. Es lag das eben im Geiste jener Periode, hinsichtlich auf solche Gegenstände: diesem Geiste unterwarfen sich jene Sammler und Bearbeiter; diesem Geiste unterwarf sich auch Hiller. Sie ist vorüber, und so wollen wir blos noch des Vorzugs von Hillers Arbeit gedenken, daß er gewisse Melodien, die zur Zeit der Reformation oder bald nachher, von keineswegs geistlichen Volksliedern in die Kirche aufgenommen worden waren, von den Spuren ihres profanen Ursprungs säu-

berte, und von andern die etwas trivial geworden Dehnungen, Wiederholungen und Schnörkel abschnitt, so daß auch seitdem diese verunzierenden Zierrathen aus den Kirchen, wenigstens in Sachsen, gänzlich verschwunden sind.

Daß endlich Hiller die Kirchenmusik und die Veredlung des Geschmacks in derselben dadurch förderte, daß er nicht wenige der vortrefflichsten Werke großer Meister für den Kirchengebrauch einrichtete — deutsche Texte dichtete und unterlegte, und zwar beides mit vielem Glück; daß er jene Werke durch dieses Verfahren, und auch durch öffentliche Herausgabe der Partituren oder Clavierauszüge so vieler, als die Verleger drucken wollten *), in Deutsch-

*) In Partitur: Händels Te Deum laudamus, zur Feier des Utrechter Friedens, dessen Jubilate Deo, mit deutschem Texte des Psalms, Grauns Te Deum laudamus, und andere; im Klavierauszuge: Pergolesi's Stabat mater, mit Klopstocks, Joseph Haydn's Stabat mater, mit Hiller's eigenem deutschem Texte; Ramler's und Graun's Tod Jesu; ausgewählte Stücke aus Händel's Messias und Judas Maccabäus, jene mit Ebeling's, diese mit seiner eigenen deutschen Unterlegung; Herder's und Wolf's Oster-Cantate — und viele andere.

land zuerst allgemein verbreitete und einheimisch machte: das ist Jedermann bekannt, und sein entschiedener, in aller Hinsicht wohlthätiger Einfluß gar nicht zu verkennen.

Vielen Dankes und großer Ehren werth war aber auch Hiller als **Lehrer der Tonkunst**; ja, man dürfte vielleicht sein Verdienst gerade hier am höchsten anschlagen, sowohl in Absicht auf das, was er leistete, als auch in Absicht auf die Zeit und die Verhältnisse, in welchen er es leistete.

So schätzbar nämlich viele deutsche Lehrbücher der Musik, vor Hiller, was den mathematischen und technischen Theil dieser Kunst anlangt, waren: so war doch in Ansehung des ästhetischen Theils derselben fast noch gar nichts wissenschaftlich gethan, sondern alles eines Jeden eigenem, oft dunkelm, und darum meist schwankendem, leicht irrendem Gefühl überlassen; und auch die Kritik erstreckte sich höchstselten weiter, als auf das Mathematische und Technische. Hiller hatte von jeher den Trieb und die Gewohnheit, über Alles, was er empfunden, ruhig zu reflectiren, auch wohl zu grübeln; er mochte sich gar zu gern, nicht nur von seinen Empfindungen, sondern auch von

dem, was sie erregt, und warum sie eben so erregt worden, Rechenschaft ablegen, so gut es eben gehen wollte. Diesen Trieb brachte er nun auch zur Musik. Schon 1753 ließ er das Publicum an so manchem Fund, der ihm auf diesem Wege zugekommen war, Theil nehmen: seine Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik zeigt schon manchen hellen Blick, machte Aufsehen, und regte manchen Aufmerksamen auf, weiter zu gehen, obgleich hier nur noch Batteux Hillers, so wie fast jedes damaligen Kunstrichters, Führer war. Bald darauf versuchte er aber, und mit mehrerem Glück, auf eigenen Füßen zu stehen; und durch seine, zum Theil nur kleinen und zerstreueten, aber sehr gründlichen, faßlich, und auch angenehm geschriebenen Abhandlungen *), durch Manches in seinen Lehrbüchern, und vornehmlich durch seinen Privatunterricht, den er vielen, nachher berühmten Männern, theils mündlich, theils in Briefen gab — ist er mit Ehren der Vater der deutschen Kritik, in wiefern sie den

*) Die meisten sind von Gerber im Tonkünstler-Lexikon, Art. Hiller, verzeichnet.

ästhetischen Theil der Tonkunst betrifft, geworden.

Nicht genug zu rühmen ist Hillers Bereitwilligkeit, mit welcher er Jedem, der seine Kunst studiren, oder auch nur Belehrung über einzelne Fälle haben wollte, entgegenkam; schwerlich gab es auch irgend eine beträchtliche Aufgabe in dieser Kunst, über die man bei ihm nicht wenigstens so viel erfuhr, daß man — wenn nur übrigens Alles war, wie es seyn sollte — sich dann nicht selbst hätte helfen können. Nicht nur seine gründliche Kenntniß der Theorie, Geschichte und Literatur der Musik, so wie der vorzüglichsten Compositionen aller Zeiten, sondern auch sein ernsthaftes Studium der Hülfswissenschaften, seine allgemeine Bildung *), und sein gerader, gesunder Sinn — machten

*) Hiller war z. B. ein tüchtiger Mathematiker, verstand den mechanischen Theil der Poesie sehr gut, las die Dichter der alten Römer, so wie, neben denen der Deutschen, die besten der Franzosen, Italiener und Engländer in ihren Sprachen, mit Sinn und Liebe, und kannte alles Beträchtliche, was über Musik, deren Geschichte, so wie zur Bildung für die Künste überhaupt, von den Schriftstellern aller der genannten Nationen, bis etwa gegen 1780, in das Publicum gekommen war.

Hillern fähig, dies zu leisten; seine Gutmüthigkeit aber, seine Dienstfertigkeit, und sein Eifer für das Beste seiner Kunst, machten, daß er es auch wirklich leistete. Mehrere junge, talentvolle Musiker, die diesen seinen Unterricht benutzen wollten, nahm er, ohne weiteres, auf kürzere oder längere Zeit gleich in sein Haus auf, und theilte mit ihnen nicht nur seine Wissenschaft, sondern nöthigenfalls auch sein spärliches Brot und seine kleinen Freuden. Ich will von diesen nur Einen nennen: Neefe, den er Jahre lang bei sich behielt, blos um ihn zu bilden, und ohne je an die geringste Vergeltung zu denken, außer der, die ihm die Freude über das Gelingen seiner Bemühungen gewährte. Nicht Wenige, selbst Männer, die ihn als Künstler weit übertrafen, sandten ihm ihre Arbeiten zu, sein Urtheil und seine Verbesserungen zu erhalten; und Hiller verwendete einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Kräfte, ihren Wünschen Genüge zu leisten. Ich will auch hier nur Einen nennen: Naumann, der selbst in spätern männlichen Jahren, da er von mehrern Nationen nur gerühmt zu werden gewohnt war, „Vater Hillern" (unter welcher Benennung er bei den jüngern Mei-

stern überall galt) seine Arbeiten zuschickte und dessen oft strengen Tadel benutzte. Die Oper ist schön, und wäre noch schöner, schrieb ihm z. B. Hiller, als er die Cora zurück gab — wenn der Componist auch überall gut declamirt hätte, seine Rondo's lassen wollte, und in manchen Sätzen das Ende finden könnte. — Und nun wurden mehrere Bogen Belege und Vorschläge zu Verbesserungen beigebracht. Vater Hiller hat mich etwas stark mitgenommen — fing sich Naumann's nächster Brief an: „Dafür bist du auch mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe" — war Hillers Antwort.

Mit gleichem Eifer, mit gleicher Aufopferung, wie Hiller den Componisten entgegenging, diente er auch, wenigstens in früherer Zeit, den Virtuosen, vornehmlich den Sängern und Sängerinnen. Fast immer hatte er deren einige um sich, unterrichtete sie in besserer Methode, studirte mit ihnen ein, was sie öffentlich vortragen wollten, und dergl. So voll sie oft sein Haus machten, so leer machten sie seinen Beutel, und die Undankbarkeit nicht Weniger, so wie zuweilen eintretender eigener Mangel, brachten ihn nicht weiter, als daß

er der warnenden Gattin oder den besorgten Freunden zugestand: Ja doch, ja! Ihr habt Recht! Aber wartet nur: es wird schon besser werden! Und in diesem Vertrauen blieb es beim Alten.

Außer diesem mündlichen Unterrichte, nützte er den Sängern, ja der Kunst des Gesanges selbst, durch seine Anweisungen „zum musikalisch-richtigen," und „zum musikalisch-zierlichen Gesange," welche die ersten, großentheils genügenden Lehrbücher über diese Gegenstände waren, und auch geraume Zeit die besten blieben. Vor ihm kannte man in Deutschland nur Tosi's Singschule, die weit geringer ist, als ihr Ruf, mit Agrikola's Commentar dazu, der allerdings viele treffliche Bemerkungen, aber chaotisch durch einander geworfen, enthält. Hillers Lehrbücher sind, in Hinsicht auf den Stoff, vollständiger, in Hinsicht auf die Form, weit bestimmter, deutlicher, ordentlicher; seine Beispiele gewählter und geschmackvoller.

Was überhaupt Hiller, als Lehrer der Tonkunst, in allen den angegebenen Beziehungen geleistet hat, das läßt sich freilich — wie überhaupt, was ein guter Lehrer, durch

Wort oder Schrift, leistet — nicht eigentlich überschlagen, da es unmittelbar in das Leben und in den Zustand des gesammten behandelten Stoffs übergeht: es ist aber viel, sehr viel, und darf nie vergessen werden. Es würde ihm jedoch damit bei weitem nicht in solchem Maße gelungen seyn, wenn er blos der gelehrte Theoretiker, erfahrne Kunstkenner, gründliche Componist und gewandte Lehrer — nicht aber zugleich als Mensch so bieder und hochachtungswerth, dabei — trotz allem Brummigen in spätern Jahren — so anziehend und einnehmend gewesen wäre. Mehrere rühmliche Züge seines Charakters gehen schon aus dem bisher Gesagten hervor: ich erlaube mir nur noch Einiges kürzlich zusammenzustellen und hinzuzusetzen.

Hiller war ein honneter Mann, im vollgültigsten Sinne des Worts: redlich, zuverlässig, treu, über kleinliche Angelegenheiten des Lebens frei hinwegschreitend, gastfrei, freigebig — letztes nicht nur mit dem, was er hatte, auch mit dem, was er war; wohlthätig, bis zum eignen Darben; dienstfertig, bis zur Aufopferung seiner selbst; überhaupt ein Menschenfreund, nicht in jener Art des Bezeigens,

die man gefällig zu nennen pflegt, weil sie freilich den Meisten gefällt, auch nicht in schönen Worten, welche vielmehr aus Hypochondrie und dann aus Gewohnheit, oft rauh und polternd waren, sondern in der That durch Thaten. Er war aufrichtig, freimüthig — wo es galt, bis zur Verwegenheit und mit Vernachlässigung aller Rücksichten der Weltklugheit; war seinen Freunden ergeben bis zur Unbesonnenheit und Heftigkeit; hegte gegen Niemand Haß, auch wenn er noch so sträflich hintergangen und im ersten Moment noch so aufgebracht war. Aus Temperament, noch mehr aus kränklicher Reizbarkeit und Schwäche, übereilte er sich oft, kehrte aber immer wieder von selbst zurück, und zwar nicht zu unthätiger Reue, sondern zu eifrigem Vergüten, wo dies nur irgend möglich war. Er hielt immer und überall auf Ehre; auf wahre Ehre, nicht auf die Puppe, welcher die spielende Convenienz diesen Namen giebt; war fromm und religiös g e s i n n e t, selbst (in mittlern Jahren) bei dem Anschein damals modischer Freigeisterei. Seine Unermüdlichkeit im Arbeiten würden seine zahlreichen Werke und Schüler schon beweisen, wenn man auch nicht daran dächte, daß er fast

immer in Unruhen, Sorgen und Beschwerden vieler Art lebte. Von dem Egoismus, der Eitelkeit, den Anmaßungen, dem Neid, der Unterdrückungs- und Parteisucht so vieler Musiker war auch nicht die kleinste Spur in ihm: er ehrete und pries laut jedes Verdienst, das ihm einleuchtete, auch wenn es dem seinigen noch so sehr im Wege stand. — Als Gesellschafter war er, wenn Krankheit ihn nur nicht ganz darniederdrückte, äußerst unterhaltend, und in guten Stunden selbst belustigend, durch trocknen Witz, drollige Einfälle und eine ganz eigene Possierlichkeit, in welcher er seinem Freunde aus jüngern Jahren — Engeln — ähnlich war, und die, wie eben bei diesem auch, durch das etwas Unförmliche seiner Gestalt und das sonst Finstere seiner Außenseite, nur um so wirksamer ward.

So war Hiller, bis ihn das Alter mit seiner ganzen Last überfiel, ihm, schon vom Anfange des letzten Decenniums seines Lebens an, einen von diesen Vorzügen nach dem andern zu entwenden suchte, und ihn endlich dahin brachte, daß er in den letzten Jahren trübe resignirend unterlag. — Das bekannte Portrait Hillers, von Geyser nach Füger gestochen, ist gut

getroffen: doch sollte (wie auch bei dem, das als Titelvignette dem Jahrgange der Leipziger musikalischen Zeitung von 1804 beigegeben worden ist) das Feinere und Geistvollere seines Auges, das, bis etwa in den letzten Jahren, unter der schwerfälligen materiellen Masse unverkennbar hervorschimmerte, glücklicher aufgefaßt und bemerklicher wiedergegeben seyn.

Und bedarf, daß ich mir herausgenommen, über Hiller zu schreiben, noch einer besondern Rechtfertigung: so möge Folgendes dazu dienen. Im Jahr 1800 lag ich krank und glaubte zu sterben. Hiller kam zu mir: ich gestand ihm das. Die Leipziger musikalische Zeitung, die ich einige Jahre vorher gestiftet, und die nun anfing, offenbar in den Gang der Tonkunst und die Schicksale ihrer besten Meister einzugreifen, dauerte mich; denn ich wußte wirklich Niemand vorzuschlagen, der sie, wenn ich nun todt, in gleichem Sinne fortsetzen möchte. Ich gestand Hiller'n auch das, und setzte hinzu: Wenn sie mich hinausgetragen haben, so sagen Sie das dort, und was ich mit diesem Unternehmen eigentlich gewollt habe: vielleicht findet sich dann doch ein Anderer, den wir noch gar nicht kennen. — Hier ist meine

Hand darauf, sagte Hiller. Aber, fuhr er noch ruhiger fort: Sie sind jung, Sie werden sich erholen; ich aber bin alt und muß nächstens abtreten: thun Sie dann ein Gleiches an mir, und geben Sie mir auch die Hand darauf. — Ich gab sie. —

Gertrud Elisabeth Mara.

Die Lebensgeschichte solcher Frauen, die, nicht aus Eitelkeit oder andern gemeinen Ursachen, sondern aus innerm Beruf, gegründet auf ganz besondere Gaben, bestätigt durch unwiderstehliche Neigung, erwiesen durch ganz eigenthümliche Leistungen und deren ganz ungewöhnliche Wirkungen, wohl auch durch besondere Wendungen des Schicksals, aus dem ihrem Geschlechte bestimmten Kreise heraustreten und sich in irgend einem Oeffentlichen behaupten: die Lebensgeschichte solcher Frauen hat immer etwas Anziehendes, und nicht blos für die Betrachtung, sondern auch für die Empfindung; sey letztes nun zu Freud' oder Leid, oder auch, wie am gewöhnlichsten, zu einer Mischung von

beidem. Dies Anziehende beruht allerdings zuvörderst auf ihnen selbst; und nicht geringen Antheil hat daran, daß, indem sie in jenem Oeffentlichen so glanzvoll hervortreten, sie meist in ihrem Uebrigen den auffallendsten Gegensatz bilden; daß sie dort als die Begabtesten der Männer erscheinen, und wohl mehr: hier, als die schwächsten der Frauen, und wohl weniger. Aber auch ihr Geschick und äußeres Leben, mit seinen Ereignissen, ist anziehend, weil es meist ganz ungewöhnlich ist. Denn da sich dies der Mensch am Ende doch selber macht — nach dem Sprichwort: Jeder seines Glückes Schmied ist: so kann es, bei Besonderm im Innern, auch selten an Besonderm im Aeußern, bei wunderlichen Mischungen dort, selten an wunderlichen Mischungen hier fehlen. Eben darum bleiben solche Frauen auch Lieblings-Gegenstände, wie der Unterhaltung im täglichen Leben, so der Biographen, der Dichter, der Erzähler; auch die Psychologen und Anthropologen, und was sonst noch für Autoren, die über Menschliches gern nachdenken, und was sie gedacht, gern darstellen, versuchen sich immer von neuem an ihnen. Was nun so häufig geschieht, wird kaum der Entschuldigung bedür-

fen, geschieht es einmal wieder. So hoffe denn auch ich Nachsicht zu finden, versuche ich hier den Abriß des Wesens, und Leistens, und Lebens einer Frau zu entwerfen, die fast alle gebildete Nationen Europa's zu denen gezählt haben, von welchen wir oben gesprochen. Aufgefordert finde ich mich hierzu noch besonders dadurch, daß ich durch Hiller, von dem sie, mehrere Jahre seine Hausgenossin, zuerst eine höhere Ausbildung erhielt und in die größere Welt eingeführt ward, über ihre frühere Zeit, und von Friedrich Nikolai über ihren Aufenthalt in Berlin, genau unterrichtet bin: in spätern Jahren aber sie persönlich kennen lernte. Ihr selbst, die in hohen Matronenjahren noch jetzt (1823) unter uns lebt *), glaube ich damit nicht zu nahe zu treten. Wer einmal, wie sie, nach dem Ausdruck der Engländer, ein öffentlicher Charakter geworden ist, über den steht auch die Rede frei; und nimmt Einer diese auf, so ist nichts von ihm zu verlangen, als daß er der Wahrheit nach bestem Wissen treu bleibe, und die allgemeinen Rücksichten

---

*) So viel ich erfahren kann, lebt sie auch noch jetzt, 1829.

der Schicklichkeit, Humanität und Bildung nicht aus den Augen setze: dessen aber bin ich mir bewußt. — Einen frühen Aufsatz, den ich über die Mara drucken lassen, bitte ich zu vergessen: die Bitte wird wohl aber schon längst erfüllt seyn.

Gertrud Elisabeth Schmähling, nachherige Mara, wurde im Jahre 1749 zu Kassel geboren. Ihre frühe Kindheit war höchst beschränkt und kümmerlich. Die Mutter war bald nach ihrer Geburt gestorben. Geschwister hatte sie nicht. Der Vater, ein armer Stadtmusicus, konnte keine Wärterin bezahlen, und mußte den größten Theil des Tags in Unterrichtsstunden außer dem Hause zubringen. Da setzte er das schwächliche Kind auf einen kleinen Lehnstuhl, der auch vorn eine Krampe hatte, so daß es darauf aushalten mußte; und überließ es so, in Einsamkeit, bei verschloßnen Thüren, sich selbst und seiner Langweile. Das Kind wurde zweiwüchsig (rhachitisch): es konnte dennoch nichts für dasselbe gethan werden.

So ward Gertrud vier Jahr' alt. Der Vater verschaffte sich einen kleinen Nebenerwerb

durch Ausbessern musikalischer Instrumente. Einesmals, von einer Unterrichtsstunde abgerufen, hatte er eine Geige, die eben in Arbeit war, liegen gelassen. Diese suchte die Kleine, gepeinigt von Langweile, zu erreichen. Es gelang: Gertrud gab Töne an; sie hatte einen Zeitvertreib. Der Vater ertappte sie dabei; sie ward bestraft: aber der Genuß war zu süß gewesen, und die Geige ward immer wieder vorgenommen. Der Vater überraschte sie nach einiger Zeit wieder: da hörte er mit Erstaunen, daß sie die Töne der Scala, rein intonirt und wie sichs gehört, angab. Jetzt ertheilte er ihr einigen Unterricht, und bald brachte sie es dahin, daß sie kleine Duette mit ihm spielte. Das Wunder ward ruchtbar. Mehrere wollten sich davon überzeugen: da trug der Vater das Kind, das, jener Krankheit wegen, noch nicht gehen konnte, in die Häuser der Musikliebhaber, und spielte da mit ihm seine Duette. Das außerordentliche Talent war nicht zu verkennen: einige Wohlhabende erbarmten sich seiner und unterstützten das Kind; Einer, den sein Geschäft zur Messe nach Frankfurt am Main führte, nahm sogar Vater und Tochter mit dorthin. Sie ließen sich hier in kleinen Zirkeln

hören, erregten Erstaunen, fanden Belohnung, und einige wohlwollende Familien brachten durch Unterzeichnung so viel zusammen, daß der Vater bestehen und die Tochter bessern Unterricht bekommen konnte. Sie machte die schnellsten Fortschritte, auch ihre Gesundheit verbesserte sich, und so beschloß der Vater, nach fast zweijährigem Aufenthalte, die Wanderung fortzusetzen.

Gertrud war im sechsten Lebensjahre nach Frankfurt gekommen; im neunten gab sie schon öffentlich Concert in Wien. Hier rieth der englische Gesandte dem Vater, mit ihr nach London zu gehen; und als dieser, dem von englischen Guineen etwas zu Ohren gekommen war, sich hierzu bereitwillig zeigte, unterstützte er ihn mit Empfehlungen. Gertrud stand im zehnten Jahre, als sie in London ankamen. Sie spielte in den Häusern, denen sie empfohlen war, erregte Aufsehen, selbst am Hofe wurde von ihr gesprochen, sie wurde der Königin vorgestellt. Sie spielte in den königlichen Kammer-Concerten; ihre, wenn auch an sich nicht glänzende, doch für ein Kind dieser Jahre auffallende Virtuosität zog an: aber die gewaltsame Handhabung ihres, selbst für diese

Jahre noch sehr kleinen Körpers bei der Beherrschung des Instruments, erregte theils Lachen, theils Mitleid oder Anstoß. Künstlerin müsse sie werden, sagte man dem Vater; nicht aber Violinspielerin bleiben. Was denn? „Singt sie nicht?" Sie hatte das längst gethan, und mit wohllautender Stimme, aber ohne alle Anweisung, selbst ohne alle Gesangstücke: ihre Violin-Solos hatte sie gesungen, so weit und so gut sich das wollte thun lassen. Man gab ihr nun gute Gesänge; sie ging sie durch und trug sie vor, nicht nur mit ausgezeichneter Stimme, sondern auch nicht ohne Sinn für das, was sie vortrug. Mehrere Vornehme unterstützten den Vater, unter der Bedingung, daß er ihr gründlichen Unterricht im Gesange geben ließe. Der Vater brachte sie zu einem italienischen Singmeister von Ruf: Paradisi; und dieser nützte ihr vornehmlich durch geregelte Ausbildung ihrer Töne, in Solfeggien u. dergl. Nach einiger Zeit zeigten sich aber an dem alten Kastraten gewisse üble Lebensgewohnheiten, die den Vater bewogen, das Mädchen zurück zu nehmen. Und so blieb sie wieder sich selbst und ihrem Fleiß überlassen. Endlich verlangte die Königin sie wieder zu hö-

ren. Aber das Kind hatte gereizt, seine Unbeholfenheit, sein wunderliches Wesen hatten lachen gemacht: die Leistungen der angehenden Jungfrau gefielen zwar, doch ließen sie ruhig; und so blieb ihr Auftreten am Hofe, wie in andern vornehmen Kreisen, ohne namhaften Erfolg für ihre Zukunft.

So viel, mehr nicht, und kaum das, wußte Gertrud später von diesem Abschnitt ihres Lebens, bis ohngefähr in ihr sechszehntes Jahr, zu erzählen. Natürlich! Reisen, geigen, und nachher singen: das war das Einzige, was sie vom Leben wahrhaft interessirte: wie hätte sie da auf Anderes so genau achten sollen, daß es ihr im Andenken geblieben wäre? Jetzt nun, da sie in London die Neugier nicht mehr reizte und die Guineen außenblieben, kehrte der Vater mit ihr nach Deutschland, und zunächst in ihre Vaterstadt, zurück. Er hoffte, sie am Hofe angestellt zu sehen. Aber der Landgraf wollte nur Italiener hören. Das Publicum nahm sie mit Aufmerksamkeit und Antheil auf: aber das konnte ihre Existenz nicht sichern, zumal da der eben erst beendigte siebenjährige Krieg die Stadt erschöpft hatte.

Jetzt wendete sich nun der Vater an Hil-

ler in Leipzig. Dieser hatte eben die feststehende Anstalt eines wöchentlichen Winter-Concerts errichtet, und stand ihr als Director vor. Gertruds Vater ersuchte ihn, ihr, wenn sie dorthin käme, zu erleichtern, daß sie bekannt würde und öffentlich zu Gehör käme. Hiller, willfährig zu jeder billigen Dienstleistung, ließ Vater und Tochter kommen, und mit der Ostermesse 1766 trafen sie ein. Hiller hörte, prüfte, hörte wieder: das ausgezeichnete Talent ward von ihm freudig anerkannt, und auch die drückende Lage, die der Tochter aus der Abhängigkeit von dem ehrlichen, aber an Geist beschränkten und murrsinnigen Vater entstand, blieb ihm nicht lange verborgen. Er schaffte für beides Rath. Er führte die Sängerin erst bei den Freunden seines Hauses und der Tonkunst, dann beim größern Publicum ein: sie fand einstimmigen Beifall. Er trug ihr nun die Stelle einer Sängerin beim Concert mit ansehnlichen Vortheilen an, nahm sie, als sie diese mit Freuden ergriff, in sein Haus, und traf mit dem Vater ein anständiges Abkommen, nach welchem Gertrud diesem lebenslang einen Theil ihrer Einnahme zusicherte.

Hatte Vater Hiller so für ihr Aeußeres ge-

sorgt, so sorgte er nun vielmehr noch für ihr Inneres. Er zuerst verständigte sie über sich selbst. Du bist eine Sängerin von vortrefflicher Stimme und viel Geschicklichkeit — stellte er ihr vor; auch meldet sich in deinen Vorträgen, kaum daß du es weißt und beabsichtigst, etwas von Seele und Charakter. Bleibst du dabei stehen: so wird es dir überall einigermaßen glücken, so lange du jung bist. Aber was dann? Nun sieh': es liegt in dir, du kannst eine große Sängerin, eine wahre Künstlerin werden, wenn du beharrlich willst und die rechten Wege einschlägst. Bist du aber das, dann steht die ganze Welt dir offen, und auch überall die Kasse der Reichen und Vornehmen; und das nicht blos auf die wenigen Jugendjahre. Zwar ist dir der Ort, wo die große Sängerin am glänzendsten wirkt, das Theater — wenn auch nicht verschlossen; doch wirst du da schwerlich jemals deinen eigentlichen Platz finden. Du bist nicht hübsch; von alle dem auch, was sonst auf der Bühne wirkt, vermagst du nichts, und kennst es nicht einmal; selbst dein Körper und seine Haltung ist nicht im Geringsten ausgebildet. Nun würden wir zwar in alle dem gern nachhelfen, aber es ist

bei einem fast siebenzehnjährigen Mädchen damit zu spät, als daß etwas Sonderliches herauskommen könnte. Du mußt eine Concert- und Kammersängerin werden, und, so weit es von dir abhängt, auch bleiben; das heißt aber eine solche, an die man, und das mit Recht, die allergrößten Ansprüche macht, und die besonders Alles, was sie vorträgt — da die Zuhörer durch gar nichts Anderes zerstreuet sind, sondern jede Kleinigkeit bemerken, aufs Allervollkommenste ausführt. Dazu gehört nun zwar erstaunlich viel und es ist ein weiter Weg: aber du kannst es erreichen und ich will dich diesen Weg führen. Du kannst es, denn du zeigst auch Festigkeit und Beharrlichkeit; der Vater sagt, du habest einen Trotzkopf. Hab' ihn; aber wend' ihn auf das, was dir frommt — — Gertrud begriff, entschloß sich, versprach und hielt.

Hillers Unterricht, den sie von nun an genoß, war, wie der einfachste und natürlichste, so auch der zweckmäßigste. Im Singen selbst erstreckte er sich auf Folgendes. Sie mußte, ohne Ausnahme täglich, am frühen Morgen Scala singen, aus voller Brust, durch den ganzen Umfang ihrer Töne, vollkommen rein intonirt und mit allen Modificationen vom

Stärksten bis zum Schwächsten, und umgekehrt. Dadurch erweiterten und befestigten sich nicht nur ihre Organe, sondern auch ihre Töne selbst erweiterten und befestigten sich dadurch, so daß jeder, vom tiefsten bis zum höchsten, dem andern vollkommen gleich, und jeder auch so rein ward, daß ihr ein wankender, oder ungleicher, oder unrein intonirter Ton unmöglich schien. Dann lehrte er sie deutlich und wohllautend aussprechen; erst blos Vocale, hernach die Worte. In der Lehre der Harmonie brachte er sie so weit, daß sie jede Unregelmäßigkeit augenblicklich empfand, und darum später sich den Eingebungen des Augenblicks überlassen konnte, ohne Verstöße besorgen zu müssen. Durch einen jungen Musiker ließ er sie im Klavierspiel bis dahin bringen, daß sie sich selbst begleiten konnte. Studirte nun Hiller mit ihr größere Gesangstücke ein, mit denen sie öffentlich hervortreten sollte: so erklärte er ihr erst den Sinn des Textes und der Musik; hielt nun darüber, daß sie zuvörderst Alles pünktlich so, wie es hingeschrieben war, vortrug: dann aber überließ er sie, was Ausdruck und was Auszierung anlangte, sich selbst, und gab dabei nur Rath, wenn er gefragt wurde. War je-

doch das Stück öffentlich vorgetragen, so unterließ er nicht, bei der kleinen, oft ärmlichen Abendmahlzeit bemerklich zu machen und auszulegen, sowohl was vorzüglich gelungen, als was nicht ganz nach Wunsch herausgekommen war. — Alles das hatte nun, bei Gertruds Geist, Talent und wahrhaft erstaunlichem Fleiß, die schönsten Erfolge. Was diesen Fleiß anlangt, so sang sie, unaufgefordert, den Tag fünf, sechs Stunden; und was bei diesen Uebungen ihr sonderlich aufstieß, war es auch nur ein einzelner Gang, das wurde nicht eher verlassen, bis es vollkommen gelang. Mit allem Andern aber, was Hiller und seine Freunde an Gertrud versuchten, wissenschaftlich oder unmittelbar praktisch, zur Bildung im Allgemeinen oder auch für die Welt: damit — das Nothwendigste in einigen neuern Sprachen allenfalls abgerechnet — wollte es wenig vorwärts. Plagt mich nicht, sagte sie; ich will eine Sängerin werden, und weiter nichts. Was brauch' ich da Andres? Und wenn ich je was brauche, so wird sich's ja wohl finden.

So ward für Gertrud ihr Aufenthalt in Leipzig, in Hillers Hause, (von 1766 bis 1771) entscheidend. Sie hatte Gelegenheit genug,

viele der vorzüglichsten und verschiedensten Werke der Tonkunst, besonders in Kirchen- und Concertmusik, unter ihres Meisters Leitung zu hören, zu studiren, selbst darin zu glänzen: das hob, bereicherte, bildete ihren Geist, erweiterte und veredelte ihren Geschmack; es mangelte ihr auch nicht an Veranlassung, fremde Virtuosen kennen zu lernen, und von heimischen, auf einige Jahre mit einer liebenswürdigen und höchst anmuthigen Nebenbuhlerin — mit Corona Schröter *) — oder, wor-

*) Corona Schröter, nachherige Hof- und Kammersängerin in Weimar, ward gleichfalls von Hiller ausgebildet, und war einige Zeit seine Hausgenossin und Sängerin des Concerts. Es ist dieselbe, die Göthe hernach auf dem Privattheater des Herzogs von Weimar seine Mariane, seine Iphigenie u. A. zuerst darstellen ließ, denn „jede Muse war ihr hold" — und die er, als Corona, in mehrern seiner Gedichte verewigte. (Es ist wohl nie eine Sängerin schöner, bezeichnender und wahrhaft ehrenvoller besungen worden, als sie, z. B. in dem Gedicht: auf Miedings Tod.) — In späten Jahren, wo sie sich längst in ein stilles, häusliches Leben zurückgezogen hatte, doch ungeschmälert des, ihr selbst, wie jedem Beobachter, wohlthuenden Antheils von ganz Weimar genoß, habe auch ich sie persönlich kennen gelernt und gedenke noch jetzt, nach mehr als dreißig Jahren, mit Hochachtung gegen sie und mit Freude der in ih-

auf sie sich wunderlich genug capricirte, mit trefflichen Instrumentisten zu wetteifern: dies reizte ihr Bemühen und mehrete ihre Geschicklichkeit. Vorzüglich waren es Hasse's, Graun's, Benda's, Jomelli's und Pergolesi's Werke, die sie hier genau kennen lernte und in denen sie auftrat; doch auch Durante, Sacchini, Porpora, Caldara u. A. blieben ihr nicht fremd. Den Pergolesi, wegen seines Hanges zur Sentimentalität, wofür ihr der Sinn nicht aufgegangen, vielleicht auch nicht verliehen war, liebte sie nicht sonderlich: Hasse'n aber (wie Hiller) am meisten. Letztes wohl, weil er — seine bekannten großen Vorzüge als Künstler unerwähnt — seine Arien, Duette und dergl. edel und in die Breite, aber sehr einfach entwarf und noch einfacher begleiten, mithin fähigen Sängern hier ein weites, freies Feld zu eigener Bearbeitung offen ließ. Dies benutzte nun Gertrud, seit der Geist eigener Erfindung sich in ihr zu entwickeln anfing, unter ihres Meisters Leitung, aufs Trefflichste. So hat man sie Hauptarien Hasse's nach und

---

rer geistvollen, zart-sittigen Unterhaltung verlebten Stunden.

nach sechs- bis achtmal öffentlich vortragen hören, mithin, da diese Arien, nach damaliger Sitte, zwei Hauptabschnitte hatten, deren erster stets wiederholt wurde, diese ersten Abschnitte zwölf- bis sechszehnmal: und nie hat sie sich dabei blos wiederholt; nie auch bei ihren Ausschmückungen vom Ausdruck und Styl des Stücks sich entfernt — als über welches letztere, wenn es von Andern geschahe, Vater Hiller noch in hohen Lebensjahren aus der Haut fahren wollte. Auf diese Weise machte Gertrud, und machten früher alle große Sänger, ihre hohe Schule; und so traten sie aus ihr heraus in die, mit Achtung aufmerkende Welt. Verweilen wir bei dieser Betrachtung der Vergangenheit und vergleichen damit die Gegenwart: so entgeht uns schwerlich die Bemerkung, daß der Gesang damals wahrhaftig eine Kunst war, jetzt nur, (kaum mit einigen Ausnahmen) eine, wenn auch erstaunliche Geschicklichkeit ist; daß durch ihn damals das Publicum innerlichst befriedigt seyn wollte, jetzt nur möglichst aufgereizt und ergötzt seyn will. —

In der vorhin angedeuteten Art trug nun Gertrud erhabene und lebhafte Stücke vor: sanftere und innige damals noch weniger gern

und weniger vorzüglich. Diese waren der Antheil der seelenvollen, anmuthigen Corona. — Um jenes zu vermögen, bedurfte sie, außer dem schon Angeführten, auch noch des ausgezeichnetsten Organs, und der größten Beugsamkeit und Geläufigkeit der Stimme. Das erste besaß sie; die zweite machte sie sich zu eigen. Organe, wie das ihrige, werden vom Schicksal höchstselten verliehen, und wir haben nur erst in unsern Tagen wieder ein ähnliches, obschon in weit geringerem Umfang der Töne, an Madame Catalani kennen gelernt. Ohne im Geringsten scharf oder schreiend zu seyn, war Gertruds Stimme so kraftvoll und volltönend, daß man sie unter dem stärksten Chore, begleitet von Trompeten und Pauken, noch unterscheiden konnte. Von dieser Stärke vermochte sie bis zu einem so leisen und doch deutlichen Tone durch alle Abstufungen herabzusteigen, daß z. B. in Sätzen mit einem obligaten Instrumente, der Spieler kaum wußte, woher den Ton nehmen, der den ihrigen nicht überstimmte und doch deutlich gehört würde. Und mit dieser Fähigkeit beherrschte sie damals die weite Region der Töne (wie der Musiker sich ausdrückt) vom ungestrichenen G bis zum drei-

gestrichenen E. — Jene Beugsamkeit und Geläufigkeit sich zu erwerben, setzte sie nun ganz vorzüglich den oben erwähnten Trotzkopf auf. Was sie sich an Schwierigkeiten zu ersinnen wußte, das übte sie in Einsamkeit unablässig, bis Brust und Kehle es mit größter Sicherheit und Leichtigkeit hervorgehen ließen, als wär' es ein bequemes Spiel; und was sie sich nicht selbst zu ersinnen vermochte, das merkte sie sich aus den Concerten und andern Solo's der besten Instrumentisten, die damals Leipzig besaß, vorzüglich des Flötisten Tromlitz, und der Violinisten Göpfert und Berger. So haben diese drei achtbaren Männer durch ihr fertiges, ausgezeichnet nettes und zierliches Spiel, ohne ihr Wissen und Wollen, vielen Einfluß auf die Ausbildung der Sängerin zur Virtuosin gehabt; denn was ihnen Gesangmäßiges auf ihren Instrumenten am schönsten gelungen war, das ahmte Gertrud singend nach, bis es ihr gleichfalls zum schönsten gelang. — —

Also zeigte sich Gertrud in ihren letzten Jahren in Leipzig (1770 und 1771); und es ist Zeit, daß wir endlich wieder zu den Ereignissen ihres Lebens zurückkehren. Eine kleine

Episode, die in das vorletzte Jahr fiel, mag uns hinüberhelfen.

Der Kurfürst von Sachsen und sein hohes Haus hatten damals den alten Gebrauch, während der Messen Leipzig zu besuchen, noch nicht ganz aufgegeben. Da Concerte zu den Feierlichkeiten gehörten, womit die Stadt ihre hohen Gäste zu unterhalten suchte, so war auch Gertrud denselben bekannt und von ihnen nach Verdienst ausgezeichnet worden. Das nun eingeführte, dem Fürstenhause, wie dem ganzen Lande, nur allzunothwendig gewordene System möglichster Oekonomie hatte auch alle Kunstinstitute der frühern, glänzenden polnischen Zeit, namentlich das Theater, und am meisten die kostbare italienische Oper, sehr beschränkt; Hasse selbst und seine damals weltberühmte Faustina *) hatten sich nach Venedig zurückgezogen: es war sehr still am Hofe geworden, und die ihn früher in seinem Schimmer und Geräusch gekannt hatten, fanden ihn einsam. Letztes vielleicht Niemand mehr, als

*) Das Leben und Wirken dieser großen, einflußreichen Frau habe ich beschrieben im 1sten Bande der Auswahl meiner Schriften, Züllichau bei Darnmann.

die verwittwete Kurfürstin, Maria Antonia, die nicht nur der Mittelpunkt der ehemaligen Feste gewesen, sondern auch eine eifrige Freundin jener Künste war, durch welche diese verherrlicht worden. (Sie übte Malerei und Tonkunst mit bedeutender Geschicklichkeit sogar selbst aus.) Diese Fürstin suchte nun von vorzüglichen Künstlern wenigstens die zu erhalten oder zu gewinnen, die sich den jetzigen Verhältnissen bequemen wollten. Eben fehlte es der Oper an einer ausgezeichneten ersten Sängerin: Maria Antonia dachte an Gertrud, und ließ sie veranlassen, nach Dresden zu kommen, um sich in der Hauptrolle einer Hasseschen Oper zu versuchen. Gertrud war ein und zwanzig Jahr' alt, hatte nie eine Bühne betreten, nie etwas in und an sich ausgebildet, was diese verlangt, ja selbst die Haltung und Bewegung, wie vielmehr das Auszieren und Geltendmachen ihrer Person, in hohem Grade vernachlässigt, so daß sie, nach Hillers Ausdruck, weder gehen noch stehen konnte. Das wird gut werden! sagte Vater Hiller. Man muß Alles versuchen! meinte Gertrud. — Sie reisete ab, kam an, wurde der verwittweten Fürstin vorgestellt, und diese sahe sogleich, woran es fehlte. Sie er-

barmte sich ihrer, ließ ihr nachhelfen, wie weit das in so kurzer Zeit möglich war — das heißt freilich: nicht weit — und verstattete sogar, daß sie Hauptscenen und entscheidende Situationen auf ihren Zimmern vor ihren Augen probirte. Gertrud trat nun auf und kehrte dann reichlich belohnt nach Leipzig zurück. Neugierig empfingen sie die Freunde: „Nun, wie ists gegangen in Dresden?"

Ach, was weiß ich! antwortete Gertrud.

„Du hast doch gefallen?"

„Sie sagen's. Sie haben an mir gerenkt und geruckt; hernach haben sie mich angeputzt, wie einen Haubenstock; und endlich haben sie mich hinausgeschoben. Da bin ich denn hingetreten und habe gesungen. Ich mag mich wohl auch wie ein Haubenstock ausgenommen haben als Königin Semiramis!"

„Nun, man hatte dir ja wenigstens das Nöthigste eingelernt, was du thun und wie du dich benehmen solltest" —

„Freilich! ich wußt' auch allemal, wie es hätte seyn sollen, wenn ich abgegangen war" —

Gertruds Ruf fing nun an, sich weiter zu verbreiten. Man sagte auch dem Könige Friedrich dem Zweiten von Preußen von ihr.

Dieser Monarch begann nach dem siebenjährigen Kriege, seit er nicht mehr selbst Flöte spielte, gegen Musik überhaupt, und auch gegen seine Musiker, gleichgültig zu werden. Da er in dieser Kunst früher seine liebste Aufheiterung gefunden, und die Lücke mit nichts ersetzt ward, so kehrten gewisse mißmuthige, Andern oft schwierige Stunden bei ihm öfter wieder, als ehedem. Man glaubte, diesem abzuhelfen, wenn man die alte Musikliebe in ihm wieder erwecken könnte. Man trauete dem Gesange Gertruds zu, er würde hierzu förderlich seyn: darum sagte man dem Könige von ihr, und suchte ihn zu bewegen, sie in Dienste zu nehmen. König Friedrich verachtete die deutschen Sänger, wie die deutschen Dichter, obgleich er so wenig jene gehört, als diese gelesen hatte; ja, er verglich die ersten mit seinem Leibroß, wenn es wiehere. Er verwarf den Vorschlag. Endlich aber bewog man ihn doch, Gertrud einmal zu hören. So ward sie nach Berlin berufen. Sie kam an; und nach einigen Tagen holte man sie nach Potsdam ab, um in einem jener berühmten Kammer-Concerte des Königs, wo dieser früher selbst Flöte gespielt, zu singen.

Gertrud wurde in den Concertsaal geführt und an das kleine Sängerpult neben dem Flügel gestellt. Sie sah den König sitzen, dem Flügel gegenüber. In sich geduckt heftete er das durchdringende Falkenauge auf sie: sie stand ruhig da. Sich ihm zu nähern, wagte sie nicht; da er aber fortwährend den Blick auf ihr haften ließ, führte sie der Concertmeister, Franz Benda, der seines Gebieters Art kannte, ihm etwas näher. „Sie will mir 'was vorsingen?" sagte der König in seinem hohlen, trocknen Ton. „Wenn Ew. Majestät befehlen." „Na, sing' sie!" — Gertrud, ihrer Sache gewiß, sang ohne alle Furcht. Auf den Rath einiger dabei interessirter Männer hatte sie eine der größten Arien Grauns gewählt, den der König geachtet, ja geliebt hatte. Er kannte die Arie und hörte aufmerksam zu. Als sie geendet, sagte er freundlicher: „Sie hat das gut gemacht. Kann sie auch von Noten singen?" Er meinte, vom Blatt: a prima vista; und Gertrud verstand es auch so. Sie antwortete getrost: Ja. Hierauf holte der König selbst eine der schwierigsten Bravour-Arien, gleichfalls von Graun, die der Sängerin nicht bekannt seyn konnte. Er schlug die Partitur

auf, indem er sagte: „Die Arie ist gut. Das da“ — er wies auf einige lange, künstliche Rouladen — „das ist dummes Zeug: aber wenn's gut gesungen wird, so klingt's doch hübsch. Da! sing' sie!“ — Er gab die Noten hin; die Stimmen wurden aufgelegt, das Ritornell begann. Gertrud sang, und, wie sie später sagte, wenigstens ohne Fehler. Als sie geendigt, sagte der König: „Ja, sie kann singen.“ Dann erkundigte er sich mit einigen Worten nach ihren Verhältnissen, worauf Gertrud einfach und furchtlos Antwort gab, und nun entließ er sie.

Gertrud wurde in den nächsten Wochen öfters nach Potsdam geholt und sang vor dem Könige. Dann wurde ihr angetragen, in seine Dienste zu treten, und, als sie dies mit Freuden ergriff, ihr ein Jahrgehalt von dreitausend Thalern auf Lebenszeit bestimmt. Sie behielt sich eine Reise nach Italien vor, ihre Ausbildung zu vollenden: König Friedrich entschied aber: Sie soll hier bleiben; dort wird sie jetzt auch nichts mehr lernen.

So war nun ihre Existenz gesichert; ihre Lage ehrenvoll, gar nicht beschwerlich, und, nach damaligen Verhältnissen, auch sehr vor-

theilhaft. In ihrer Kunst fand sie fortwährend Freude und Genuß, auch Beschäftigung und Nahrung, indem sie neben den großen Sängern, Concialini und Porporino, aufzutreten und ihnen im Adagio — bis dahin nicht ihre Stärke — nachzueifern hatte; der große König schenkte ihr beharrlich Beifall und zeichnete sie aus; das Publicum ging ihr mit Achtung und Huldigung entgegen, und ihr Gehalt wurde nach einiger Zeit verdoppelt. So würde sie ein höchsterwünschtes, würdiges und zufriedenes Leben geführt haben, hätte nicht ihre Stunde als Weib, zwar ziemlich spät, aber darum nur desto entscheidender, geschlagen. Sie hatte bis dahin an Männern gar kein, oder doch nur ein flüchtiges Interesse genommen; sie mochte sich in näherm Verhältniß zu ihnen nicht einmal denken, spottete über Verbindungen aus hinreißender Neigung, nahm scherzende Neckereien älterer Freunde mit Unmuth und Trotz auf; daß sie ein Herz besitze, das heiß lieben könne, dessen ward sie sich nur in ihrer Kunst bewußt. Jetzt nun, in ihrer glänzenden, sehr vortheilhaften Lage, ward sie ein Gegenstand der Speculation für Mehrere, die ihr Glück durch sie machen wollten: kurz

und gleichgültig wies sie aber jeden Antrag zurück, bis sich ihr, in gleicher Absicht, Herr Mara, aus der Privatkapelle des Prinzen Heinrich von Preußen, näherte: nun war sie, wie mit Eins, verzaubert und umgewandelt.

Mara war nicht älter, als Gertrud: ein schöner Mann und ein ausgezeichneter Violoncellist; was er aber sonst noch war, das lag im Argen. Wild, übermüthig, verschwenderisch, ausschweifend, in Leidenschaftlichkeit aus einer Unordnung in die andre versinkend — so kannten ihn Alle, die ihn überhaupt kannten: und er hat später vor aller Welt dies Urtheil so vollgültig bestätigt, daß wir keine Umstände zu machen brauchen, es hier zu wiederholen. Mara, des vertrauten Umgangs mit Weibern nur allzukundig, wie Gertrud solchen Umgangs mit Männern gar nicht, bemerkte bald den Eindruck, den er auf sie gemacht hatte; bestürmte sie nun, wechselnd mit leidenschaftlichen Aufreizungen und herrischer Uebergewalt, und riß so ihre, sonst starke, feste Seele gänzlich an sich. Das Verhältniß blieb nicht unbemerkt, die Absicht war nicht zu verkennen. Man warnte Gertrud: sie achtete es nicht; man sagte ihr von Mara's bisherigem Leben: sie

glaubte es nicht; man brachte ihr unwidersprechliche Beweise: „Er wird besser werden!“ Selbst König Friedrich, der den Mara kannte und ihr wirklich wohlwollte, ließ sie warnen: es war vergebens; ja, das Entgegentreten Aller schien ihren Widerspruchsgeist mehr aufzuregen und sie im Widerstreben zu befestigen. So kam sie nun (1773, in ihrem vierundzwanzigsten Lebensjahre) beim Könige mit der Bitte ein, sich mit Mara vermählen zu dürfen. König Friedrich nahm das Gesuch mit lautem Unwillen auf. „Sag' ihr,“ befahl er Benda'n, „sie mag mit dem Kerl machen, was sie will, nur nicht ihn heirathen.“ Aber Herrn Mara war's gerade um's Heirathen zu thun: jene Bitte ward wiederholt. Der König, der fast überall schnell entschied, verzögerte diese Entscheidung, aus leicht begreiflichen Ursachen seines gnädigen Wohlwollens: das Gesuch ward zum drittenmal eingereicht und nun zugestanden; Gertrud ward Mara's Frau.

Nun ging Alles schlecht, wie Jedermann vorhergesehen; nur sie nicht. Mara hatte nun Geld die Fülle: er überließ sich seinen frühern Gewohnheiten. Er stand fest durch die unbegrenzte Hingebung und Liebe seiner Gattin ge-

gen ihn: so trotzte er, beleidigte Alle, die neben ihm standen, und zog die Frau mit in seine Händel. Beschwerden über Beschwerden wurden eingereicht: man suchte zu schlichten, man verwies zur Ruhe; aber Ein beigelegter Zwist erzeugte nur mehrere neue.

Gertrud fühlte endlich selbst, so könne es nicht bestehen. Aber was thun? Den Mann umzuändern oder auch nur zu zügeln, das vermochte sie nicht; von ihm zu lassen, gleichfalls nicht: und da sie gegen Aller Warnung das Unheil sich selbst bereitet, wollte ihr Stolz auch, daß sie überall öffentlich des Gatten Partei nahm und durch jedes Mittel, das einer hinreißenden Sängerin zu Gebote steht, für ihn kämpfte. Selbst Mara schien zu bemerken, so könne es nicht bestehen: aber es kam ihm dabei, scheint es, keineswegs ernstlich bei, daß er nur sich zu ändern brauche, so bestünde Alles; vielmehr lag ihm am Herzen, daß seiner Frau in der weiten Welt die Kassen überall offenstehen würden. In letzterm bestärkte ihn noch ein geheimer Antrag von London aus, wo ihr drei Concerte mit 16000 Thalern garantirt und 2000 Thaler Reisegeld angewiesen wurden. So überredete, so nöthigte er die

Frau, um ihre Entlassung einzukommen. Sie that es, wie sie Alles that, worauf er bestand. Der König schlug das Gesuch in harten Ausdrücken ab, und jener lockende Antrag mußte abgelehnt werden. Verdruß und Sorge, immer erneuete, brennende Leidenschaft für den, nicht einmal getreuen Mann, und endlich eine unglückliche Niederkunft mit einem todten Kinde *), warfen Gertrud aufs Krankenlager. Sie erholte sich nur langsam; der Arzt rieth ihr, die böhmischen Bäder zu gebrauchen. Sie suchte an um Erlaubniß: der König entschied: „Freyenwalde ist auch gut!" Er wußte wohl: war sie über die Grenze, so kam sie nicht wieder. Sie berief sich auf ihren Vorbehalt, als sie in des Königs Dienste getreten, nach Italien zu gehen: er entschied: „Die Mara mag gehen; Er aber bleibt." Es war leicht voraus zusehen, daß sie ohne ihn nicht ging. Wieder hergestellt, sang sie, und nur um so rührender; das gesammte Publicum nahm Theil an ihrer unseligen Lage; der König auch, und bewies sich gnädig: aber bei seiner Entscheidung blieb

*) Sie hatte hernach noch einmal denselben Unfall: dann ist sie nicht wieder Mutter geworden.

es. Erbittert, voll nagenden Grolls, versuchte sie es nun auf andere Weise.

Der Großfürst, nachherige Kaiser, Paul von Rußland, kam an den Hof; eine große Oper gehörte unter die glänzenden Feste, die ihm der König gab; Gertrud hatte die erste Rolle und sollte vor Allen hervorstechen: am Morgen des Tages, wo die Vorstellung angesetzt war, meldete sie sich krank. Der König ließ sie warnen: sie blieb krank; die Vorstellung hätte unterbleiben müssen, und eine andre Unterhaltung für den Abend anzustellen, war nicht mehr Zeit. Zwei Stunden vor Anfang der Oper erschien ein Wagen vor Gertruds Wohnung, umgeben von acht Dragonern. Ein schnurrbärtiger Hauptmann trat in ihr Zimmer: „Madame, ich muß Sie lebendig oder todt in's Opernhaus liefern.“ — „Sie sehen: ich liege im Bett.“ — „Wenn's nicht anders ist, so nehm' ich Sie mit sammt dem Bette.“ — Da half kein Bitten, kein Widerstreben. Gertrud mußte aufstehen und sich ankleiden. Nun bot ihr der Hauptmann höflichst den Arm, führte sie zum Wagen, setzte sich zu ihr, und lieferte sie in der Operngarderobe ab. Unter heißen Thränen ließ sie sich schmücken. Ihre

erste Scene kam: sie trat heraus, sang matt und schwach, Alles nur, wie's eben in der Partie vorgeschrieben war. Eben so die folgenden. Aber der fremde Fürst, meinte sie, müsse auch erfahren, was sie vermöchte; und so bot sie, eben in ihrer letzten Arie vor dem Finale der Oper, ja eben in den letzten Takten derselben, bei der Haupt-Fermate, alle ihre Kunst und Kraft auf zu einer weitausgeführten Cadenza, dergleichen Niemand noch gehört haben wollte. Gertrud schloß diese Cadenza mit einem so lang ausdauernden, vom leisen bis zum stärksten, vom langsamen bis zum schnellsten Wechsel der beiden Töne gesteigerten, in gleichem Verhältniß wieder abnehmenden und endlich ersterbenden Trillo, daß der Zuhörer, neben dem Entzücken, zugleich die Angst fühlte, es möchte ihr die Brust zersprengen. Der Großfürst selbst stand auf und applaudirte, zur Loge herausgebeugt; das gedrängt angefüllte Haus folgte mit donnerndem Jubel. —

Aber so, bittern Groll im Herzen, Unfrieden und Leidenschaftlichkeit im Hause, gezwungen, Andere erfreuen zu müssen — und mit dem Könige, der vor nicht langer Zeit zweimalhunderttausend Oestreicher Herr geworden und

nun von der ganzen Welt gescheuet zu werden gewohnt war — mit diesem in offener Opposition: so konnte es vollends gar nicht bestehen. Da man die Verhältnisse zu ändern schlechterdings nicht vermochte, hätte man freilich ihnen gemäß *sich* ändern müssen; das wollte man aber nicht: so suchte man sich ihnen zu entziehen. Mit Gewalt war das nicht möglich: so hoffte man, es mit List zu erreichen. Man beschloß eine heimliche Flucht: in einem Staate, wo die Verhinderung der Desertion, wenigstens von Seiten des Militairs, systematisch organisirt und aufs pünktlichste eingeübt war, ein abenteuerlicher Plan. Gleichwohl führte das Paar ihn aus. Es ward aber auch, wie leicht abzusehn, gar bald eingefangen und zurückgebracht.

König Friedrich, das unglückliche Weib nicht härter strafen zu müssen, ließ nicht untersuchen, in wie weit sie selbst am Entwurfe Theil gehabt, und betrachtete sie wie eine Entführte: den Mann als Entführer aber behandelte er auf gut soldatisch: der Herr Kapellvirtuos ward avancirt zum Trommelschläger eines Füselier-Regiments in einer Festung. Es läßt sich wohl annehmen, daß der König auch durch

dies Mittel Gertruden wohl- und aufhelfen wollte; sie sollte sich des Mannes entwöhnen, sollte, frei von seiner persönlichen Einwirkung, zu sich selber kommen; durch seine Erniedrigung vor ihr und dem Publicum sollte sich ihr Selbstgefühl heben, so daß sie die Hand böte, von ihm abzukommen.

Diese Absichten des Königs, wenn er sie hatte, blieben an Gertrud unerfüllt; sie hatte sich nun einmal um diesen Mann geschlungen mit allen Ranken und Fasern ihrer Empfindung. Sie war in Verzweiflung; sie kam ein mit den rührendsten Bitten, dem demüthigsten Flehen um die Befreiung ihres Gatten; sie versprach, mit ihm fürder ganz ruhig, blos dem Dienste des Königs zu leben: sie bekam keine Antwort, und Mara blieb Trommelschläger. Endlich versprach sie, um jenen Preis auf die Verdoppelung ihres Gehalts Verzicht zu leisten und mithin um das ihr gleich Anfangs freiwillig Ausgesetzte zu dienen. Dies — nahm der König an und so kehrte Mara zurück. Diese Aufopferung aber für den, der doch nun einmal ihr Mann war, gewann ihr den lebhaftesten Antheil des Publicums, nun auch als Weib. Man gab ihr diesen Antheil auf jede

Weise zu erkennen; man überreichte ihr sogar einen Kupferstich, worauf aus der damals beliebten französischen Operette, der Galeerensklave, die Scene dargestellt war, wo die Liebende dem Geliebten die Ketten abnimmt, mit der Unterschrift:

Ame tendre et généreuse,
Tu brisas mes fers. . . .

Auf Mara hatte diese Erfahrung wenigstens den Eindruck gemacht, daß er seinen Uebermuth zurückhielt und öffentliche Händel vermied.

So vergingen einige Jahre: wie traurig für Gertrud! Wie es auch in ihrem Hause nun stehen mochte: welch eine Qual für sie, mit ihren Talenten dem Könige die Zeit vertreiben zu müssen, gegen den sich ihre Verehrung und Liebe nun in Furcht und Zittern verwandelt hatte! vor der Menge aufzutreten — „schön in Kleidern," wie dort Mignon singt — um sie zu erfreuen, indeß ihr das Herz von Unmuth und Schmerzen brach! Ihr ganzes Wesen schien verändert. Sie ward kränklich, oft unwohl; sie flohe die Menschen, und nichts machte ihr Freude, auch ihre Kunst nicht; die leichte Sorglosigkeit, womit sie vorher, einzig um ihre Lei-

stungen als Künstlerin bekümmert, ihre Tage hingebracht hatte, war verschwunden; in ihrem Innern schoß eine gewisse Schärfe und Bitterkeit an, die Andere zurückstieß und diese allmählig ganz entfernte. Gertrud fand nun Alles unausstehlich, und sich selbst dazu: da ist es nicht zu verwundern, daß sie endlich dem Mara beistimmte, als er zum zweitenmal auf eine Flucht sann.

Diesmal fing man's klüger an. Gertrud mit einer Begleiterin sollte allein reisen; Mara wollte in ganz anderer Richtung über die Gränze schlüpfen: in Sachsen erst wollten sie zusammentreffen. So geschah' es, und es gelang. Zwar wurden sie in Dresden vom preußischen Gesandten angehalten, bis er über sie an den König berichtet und dessen Befehle empfangen hatte: aber dieser, der jenes Widerstrebens satt seyn mochte, und überhaupt sich nun von der Freundin seines langen Lebens, der Tonkunst, fast gänzlich zurückgezogen hatte, befahl, Gertruden den Abschied nachzusenden. Er soll dabei, hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Mara, geäußert haben: Ein Weib, das sich einem Manne ganz hingegeben hat, (des Königs Ausdruck war härter,) ist nun einmal wie ein Jagd-

hund: je öfter mit Füßen getreten, desto anhänglicher — —

Gertrud, nun im Gefühl der Freiheit, ward bald wieder heiter, getrost und gesund. So reisete sie mit ihrem Manne durch die meisten der größern Städte Deutschlands. Ueberall strömte ihr der lauteste Beifall und ein reicher Gewinn zu. Sie hielt sich an den ersten: Mara an den zweiten. Sie hatte geringe Bedürfnisse und brauchte für sich selbst gar wenig: so überließ sie Alles ihrem Manne, und war zufrieden, wenn nur Er es war. Aber er war es selten; je mehr er einnahm, je mehr gab er aus, und in der Kasse war gemeiniglich nichts. Dann wurde er mürrisch und hart gegen die Frau, in der Folge bis zu Mißhandlungen; und sie ertrug Alles. Die Fülle des Geldes stürzte ihn in alte üble Gewohnheiten: sie ertrug auch dies.

Im Jahr 1780 kamen sie nach Wien, wo sie einige Zeit verweilten. Kaiser Joseph beschäftigte sich damals in freien Stunden mit seiner Lieblingspuppe, dem Theater der italienischen komischen Oper; und diese Puppe (Signora Storace ihr Haupt) war eben damals höchstreizend. Für diese Oper eignete sich aber

Gertrud in keiner Hinsicht; und so fand sie bei Joseph wenig Unterstützung. Maria Theresia aber, wiewohl in hohen Jahren, und zurückgezogen von der Welt und fast allem Weltlichen, nahm gnädigern Antheil an ihr, und gab ihr sogar, da sie nun nach Frankreich wollte, einen Empfehlungsbrief dahin an ihre königliche Tochter.

1782 kam Gertrud nach Paris. Mit jenem Briefe ward sie sogleich der Königin vorgestellt; und Marie Antoinette, huldvoll und immer anhänglich an deutsche Musik, nahm sie mit freundlichster Herablassung auf, ungeachtet ihr, außer ihrer Kunst, Alles mangelte, wodurch Frauen an solch einem hochgebildeten Hofe gelten. Nachdem sie in Versailles vor der Königin gesungen, den größten Beifall und reiche Belohnung empfangen hatte, kündigte sie ein öffentliches Concert in Paris an. Der ihr vorausgeeilte große Ruf, die gnadenvolle Auszeichnung der damals noch vergötterten Königin, und die Anwesenheit der Todi, versetzte Alles in Spannung. Die Todi galt allgemein, wenigstens in Frankreich, für die erste Sängerin des Zeitalters; und daß sie ihre, in gewissen Fächern wahrhaft bezaubernde Kunst durch

Schönheit, Anmuth und die feinste gesellschaftliche Ausbildung unterstützen konnte, was Alles der deutschen Sängerin abging, machte sie für diese, zumal in Paris, zu einer nur desto gefährlichern Nebenbuhlerin. Selbst Gertrud, nachdem sie die Todi gesehen und gehört, war, und vielleicht zum ersten Male, voller Besorgniß. Indeß: der Tag kam, sie faßte sich zusammen, bot alle Kräfte auf, sang, und Alles war entzückt. Gertrud wurde die Mähr der Stadt und ihrer Journale; Paris theilte sich in zwei Parteien, die Todisten und Maratisten. Nun, fragte die Königin zu Versailles zwei Herren des Hofes, die, wie sie wußte, dem Concerte beigewohnt hatten; welche von beiden ist die größte Sängerin? Ohne Zweifel, die Mara, antwortete der Erste. C'est bientôt dit, (c'est bien Todi) sagte der Zweite, witzig genug. Könnten Parteien unterscheiden, so würden sie leicht gefunden haben, daß beide Künstlerinnen — gleich tausend Dingen, in den Künsten, wie im Leben — gar nicht unter, sondern neben einander zu stellen wären; und daß dann beide vollkommen, ja ohne sich gegenseitig Eintrag zu thun, beständen. Im großartig-einfachen, und im glänzenden Bravour-Ge-

sange übertraf Gertrud die Todi eben so weit, als sie von dieser im innigen, zarten, liebreizenden, übertroffen wurde.

Gertrud blieb dies und das folgende Jahr in Paris. Da aber die Franzosen von jeher nicht sonderliche Freunde von Concerten, und am wenigsten von ernstem Gesange in denselben gewesen — wie sie das auch heute noch nicht sind; und da auf dem Theater, wie schon Hiller gesagt, Gertruds eigentlicher Platz nie ward: so beschloß sie, weiter zu wandern, und zwar nach England. Hier war jenes, wie alles, ganz anders; hier stand namentlich das große Oratorium und ähnliche Concertmusik — zum Theil durch die entschiedene Vorgunst des Königs und seines Hauses dafür, seit Händels Zeit im höchsten Ansehn und wurde aufs reichste unterstützt: Gertrud aber, nun ruhiger über sich und ihre Fähigkeiten urtheilend, fand, eben für diese Gattung sey sie geeignet, wie keine außer ihr. —

Ehe wir sie aber nach London begleiten, dürfte es gerathen seyn, den Blick noch einmal auf ihre häuslichen und Herzens-Verhältnisse zu richten, und dann dies leidige Kapitel so kurz als möglich für ihr ganzes Leben abzu-

thun, obschon wir damit dem Gange desselben allerdings vorgreifen.

Mara hatte es in Paris, und dann in London, mit seinen übeln Gewohnheiten, und auch im Hause mit der Frau, so arg gemacht, daß sich endlich wohl ihre Neigung von ihm abwenden mußte. Sie trennte sich von ihm, und da sie ihm eine nicht unbeträchtliche Unterstützung auf Lebenszeit zusicherte, ohne Streit. Er zog aus, und, mit seinem Violoncell, wie mit seinen Unarten, in Deutschland umher; wo er dann auch, ziemlich spät, unter traurigen Umständen, sich zu Grunde gerichtet hat. So hatte Gertrud endlich einsehen gelernt, daß dieser Mann nichts werth und der großen Opfer, die sie ihm gebracht, ganz unwürdig war; sie war gewitzigt: doch aber nur für diesen Fall. Selbst noch als ich persönlich sie sahe, im Jahr 1802, mithin in ihrem 53sten Lebensjahre, hatte sie einen wohlansehnlichen Freund und Begleiter von etwa vier und zwanzig Jahren um sich. Er nannte sich Signore Florio, und von seinen Verdiensten ward andern Leuten durchaus nichts bemerkbar, außer, daß er kaum mittelmäßig Flöte spielte. Wir lassen dies Verhältniß mit allen den wunder-

lichen Geschichten, die bald darauf die Berliner zu erzählen wußten; wir lassen auch früheres hiemit Verwandte auf sich selbst beruhen, und ziehen nur zwei kurze Bemerkungen daraus ab, die zur Vollendung des Bildes der merkwürdigen Frau nothwendig scheinen.

Gertrud, wenn sie einmal von einem Manne gewonnen war, gab ihm unbedingt und unbesorgt ihr Alles hin: mithin auch ihre Kasse. So kam es denn, daß in dieser, unerachtet der Summen über Summen, die hineinflossen, — wenn sie ja einmal nachsahe, sich nichts fand; daß ihr auch noch von den Hunderttausenden, die ihr allein England dargebracht, ganz und gar nichts übrig war, als sie den deutschen Boden wieder betrat; daß sie selbst da, z. B. in Berlin, wo ihr zwei Concerte an reinem Gewinn zwischen drei- und viertausend Thalern eingebracht, bei der Abreise noch weniger, als nichts, besaß; daß sie nun, im hohen Alter, zumal da ihr ein Unglück begegnete, das wir zu seiner Zeit erwähnen werden, ungefähr nichts besitzt. — Der öftere Umgang mit Männern gewisser Art, und was sich an solche schließt; so wie die Entfernung besserer Personen von beiden Geschlechtern, die

mit solchen Männern kein Verhältniß haben können, noch mögen: dies Beides war wohl zunächst Schuld, daß Gertrud in alle dem, was die gute Gesellschaft lehrt, wozu sie nöthiget, was man aus ihr, selbst ohne es zu wissen, annimmt, gänzlich und in einem Grade zurückblieb, daß es die, welche hierüber nicht im voraus unterrichtet waren, höchstbefremdlich finden mußten. Außer ihrer Kunst, konnte schlechterdings nichts an ihr interessiren, als eine gewisse Treuherzigkeit und Gutmüthigkeit; wenn Einem nämlich nicht eben die Vereinigung dieser großen Beschränktheit mit dem hohen Geiste und tiefem Sinn für ihre Kunst in einer und derselben Person interessant war.

Damit sey dies ganze Kapitel aus Gertruds Leben abgeschlossen; und wir fassen nun den Faden seines Verlaufs wieder auf, da, wo wir ihn vorhin fallen gelassen.

1784 ging sie nach London. Ihr Ruf war längst vorausgeeilt: sie wurde aufs ehrenvollste empfangen. Sie besaß den, in Europa nirgends mehr als in England, nöthigen Vortheil, die Landessprache ziemlich fertig zu sprechen; was sie schon als Kind erlernt hatte und nun fleißig übte. Der Prinz von Wallis, jetziger

König, ward ihr Beschützer; und Jedermann weiß, was solch ein Schutz eben in England bewirkt. Da der König keine Privat-Musik von einiger Bedeutung hielt, sondern nur die öffentliche, besonders die ihm lebenslang so werthen Oratorien, unterstützte: so trat Gertrud zuerst im Pantheon auf, und gewann, außer dem glänzendsten Beifall, in zwei Wochen funfzehntausend Thaler. Nun wollte kein Concert mehr Glück machen, worin Gertrud nicht sang; auch in den großen Gesellschaften der Vornehmen mußte ihr Gesang schimmern; und da der Engländer gewöhnlich nichts umsonst verlangt, wie nichts umsonst leistet, hatte sie den Rath ihrer Freunde befolgt, und für jedes Musikstück, das sie sang, dreihundert Thaler festgesetzt; die man nun auch zahlte, und oftmals mehr. Weit größern Ruhm aber, und auch nähern Antheil des Volks, erlangte sie durch ihren Beitritt zu den, durch Salomon und Cramer (beides Deutsche) gestifteten und geraume Zeit jährlich veranstalteten, kolossalen Concerten zur Gedächtnißfeier Händels, im ungeheuern Locale der Westminster-Abtei. Hier wurden nur geistliche Oratorien des genannten, in dieser Gattung nie

und nirgends übertroffenen Meisters, unter offenkundiger Begünstigung des Monarchen und seines ganzen Hauses, durch eine Vereinigung gleich Anfangs von mehr als zweihundert Sängern und vierthalbhundert Instrumentisten — die aber in der Folge bis an tausend heranwuchs — mit einer Wirkung aufgeführt, wovon einen vollständigen Begriff nur der haben kann, der sie, diese Wirkung, an sich selbst erfahren hat. Wie Händel, obschon ein Deutscher, doch als National-Componist betrachtet ward, so wurde dies ganze Unternehmen als ein nationales, und, da sein Ertrag ganz den Wittwen und Waisen verstorbener Musiker bestimmt war, zugleich als ein verpflichtendes Werk der Wohlthätigkeit angesehen: lauter, nicht nur würdige, sondern auch echt-altenglische Ansichten; und sie erzeugten, wie die glänzendste Theilnahme, so eine allgemeine Achtung gegen die Mitglieder, die sich dabei besonders hervorthaten. Unter diesen Mitgliedern war nun Gertrud allerdings — ja, an der Spitze der Sängerinnen, und die Hauptpartien, die Händel gewöhnlich dem ersten Sopran gab, vortragend, war sie, neben den Unternehmern, das hervorstrahlendste Mitglied von allen. Denn hier

erst, hier, wie nirgends, weder vor= noch nachher, fand sie den Platz, ihr Vorzüglichstes und Eigenthümlichstes in aller Kraft, Fülle und Wirksamkeit darzulegen: in dem ungeheuern Raume, ihr erstaunenswürdiges Organ; in der Einfachheit und dem Großartigen der Composition, ihre einfache, großartige Singweise; in dem Ausdrucksvollen, Höchstwahren der Erfindungen des Meisters, ihr Auffassen, ihr Durchdringen seines Geistes, seiner Intentionen und seines Styls; hier konnte sie auch an den Tausenden der Zuhörer ihre Fähigkeit erproben, die stets bedeutenden Worte nicht nur in jeder Sylbe Jedem verständlich vorzutragen, sondern auch ihm jedes derselben, und jeden Accent, belebt und eindringlich an's Herz zu legen. Noch heute erinnern sich Männer vom vollgültigsten Urtheil mit Erstaunen und freudiger Begeisterung — z. B. mit welcher Kraft und mit welcher, das festeste, unbedingteste Vertrauen ausdrückenden Größe, sie, in jener berühmten Arie des Händelschen Messias, das oft wiederkehrende: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" — sang, und singend sprach, und sprechend accentuirte, alle Zuhörer zu gleichem Gefühle stimmend, und ihre Gemü=

ther mit sich emporschwingend. — Das, eben das, hat, außer der Mara, nie eine Sängerin vermocht, nie eine geleistet: und hier war der Culminationspunkt ihrer Kunst, so wie hier deren glänzendster Triumph war.

Durch diese Productionen — wie gesagt — entzündete sie den Enthusiasmus auch der Menge für sich; und da sich diese Feste jährlich wiederholten, und sie jederzeit mit gleicher Uebergewalt an die Spitze der Sänger trat: so frischte sie diesen Enthusiasmus auch immer wieder auf. Es kam dahin, daß fast kein öffentliches musikalisches Unternehmen mehr begünstigt ward, wenn Gertrud nicht dazutrat: so mußten die Unternehmer diesen Beitritt suchen; und sie, oder vielmehr ihr Kassenführer, schlug ihn zu den höchsten Preisen an. Selbst das italienische Theater mußte sich, wie in jenes Verlangen des Publicums, so in dies der Sängerin fügen.

Indessen bekam sie doch auch, neben den reichsten Belohnungen und größten Auszeichnungen, gewisse alte, wohlbekannte Anglicismen ganz anderer Art zu kosten, und mußte sich im Guten oder Bösen drein finden. Jedermann kennet die in England zum Verwun-

dern consequent durchgeführte, ganz verschiedene Ansicht, Beurtheilung und gesammte Behandlung der Dinge im Abstracten, oder im Concreten. Der Hof, oder die Personen, die ihn ausmachen, selbst die höchsten — welch ein Unterschied in jener Hinsicht! die Regierung, die Verwaltung, oder die Personen, aus denen sie bestehen — welch ein Unterschied! So nun auch, und noch viel mehr, bei weniger hochgestellten Gegenständen; hier, um es kurz zu sagen, in der Meinung der Menge, Alles — Waare; für alle Waare — Geld; für gute Waare — viel Geld: der Inhaber, gleichsam der Lieferant — gar nichts. So nun auch die Sängerin, als personificirte Singstimme, verdient sie's, hochgehalten und reich bezahlt: übrigens, und als Person, nichts. — Wir führen nur Ein Beispiel an. Gertruds Ruhm hatte sich aus der Hauptstadt in die übrigen großen Städte Englands verbreitet; auch diese wollten sie nun für reiche Belohnung hören. Auch Oxford. Sie kam dahin. In dem ihr bereiteten, möglichst glänzenden Concerte, trat sie mit einem ihrer größten, aber auch anstrengendsten Gesangstücke auf: ein langes Recitativ; die

Arie — erst Adagio, in langgehaltenen Noten, dann großes Allegro, im schwierigsten Bravour-Gesange. Die Zuhörer waren entzückt, Gertrud hatte geendet: Da Capo, rief man. Das geht über menschliche Kräfte: thut nichts! Gertrud tritt vor, sich zu entschuldigen: wird nicht gehört! Sie verbeugt sich, giebt durch Gesten die Bitte zu erkennen, ihr nur ein Wort zu verstatten: wird nicht geduldet! Du bekömmst Geld — viel Geld: nun mußt du thun, was wir wollen. Sie thut es nicht: man zischt, man pocht, man schreiet: da kehrt sie sich um und geht. Wie? sie zeigt dem Publicum den Rücken, was selbst, und in keinem Falle, der Schauspieler auf der Bühne darf, sondern sich beim Abgange rückwärts hinausschieben muß, wie er eben kann? Der Lärm wird ungeheuer: sie wartet es ab, indeß ein Instrumentalstück gespielt wird, das man ruhig hingehen läßt. Nun muß sie aber mit der zweiten Arie auftreten. So wie sie erscheint, beginnt der Tumult von neuem, und will nicht enden. Jetzt vermag sie nur mit großer Anstrengung ihrer Empfindlichkeit zu gebieten: indeß läßt sie doch das Orchester das Ritornell der Arie vor-

tragen. So wie sie selbst beginnt, ist Alles still: so wie sie geendet, brichts von neuem los. Jetzt, von verhaltener Aufregung und von Erschöpfung, kann sie sich nicht mehr auf den Füßen halten; sich wieder umzukehren und zu gehen, darf sie nicht wagen: ein Stuhl steht eben da; sie setzt sich. Das war aber eine neue Beleidigung: was dient, muß stehen. So wird sie nun solenniter ausgepocht. Nicht genug; sondern Tags darauf bekömmt sie vom Kanzler der Universität, Herrn Doctor Chapman, die förmliche Weisung, die Universität Oxford nie wieder mit ihrem Gesange zu behelligen; und die Zeitung enthält folgenden Artikel: „Die Ungezogenheit der Mad. Mara hat schon hin und wieder Klagen erregt: da aber die Oxforder ihre Lehrer geworden sind, so ist sie jetzt auf dem Punkte, an ihre Erziehung die letzte Hand zu legen.“ Gertrud ließ zur Antwort einrücken: (denn die Zeitung — ja, diese muß frei seyn!) „Ein Anfall von Pleuresie, der mich bereits in Berlin betroffen, verbietet mir, wie anhaltendes Singen, so langes Stehen. Und da mir noch nirgend eine positive Verordnung über das Stehen oder Sitzen zu Gesicht gekommen: so glaub' ich eine eben so

rücksichtlose, als ungerechte Behandlung, wie ich sie hier erfahren, nicht verdient zu haben. Dem Herrn Doctor Chapman bleibt mein Mitleid *)" — —

---

*) Selbst Joseph Haydn, obgleich überall berühmt, überall verehrt, und in England gleichfalls, mußte hier Aehnliches schmecken. Bekanntlich hatte ihn Salomon zu den großen Concerten nach London unter der Bedingung berufen, für jedes derselben etwas Neues zu schreiben, und dies selbst aufzuführen. Wir verdanken diesem Verhältniß zwölf seiner schönsten Symphonien. Als der große Meister im ersten dieser Concerte in's Orchester trat, die Direction zu beginnen, standen die Mitglieder, ohne sich zuvor besprochen zu haben, im Gefühle der Hochachtung und Liebe auf. Das geschahe sonst nur, wenn der König oder die Seinigen in die Loge traten; wie wäre es hier zu dulden gewesen? Das Publicum pochte, lärmte, und schrie sogar: „Fiedler! Fiedler!" bis jene Männer erschrocken sich wieder gesetzt hatten und Haydn den ersten Accord ertönen ließ. — Eine der allerhöchsten Personen sandte Salomon zu Haydn mit dem Verlangen, ihr Klavierstunde zu geben. Haydn sahe den Freund groß an: „Ich? Ich bin ja gar kein Klavierspieler. Und Stunden geben?" — Ich beschwöre Sie, versetzte Salomon, der örtlichen Dinge vollkommen kundig — lehnen Sie es nicht ab; sonst wird's ruchtbar, und dann ist's mit unserm ganzen Unternehmen, ja mit Ihrer gesammten hiesigen Existenz, am Ende. Verlangen Sie zur Entschädigung, was Sie irgend wollen; stecken Sie das Geld in die Tasche; fahren Sie

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

So verflossen Gertruden vier Jahre in England: jetzt wünschte sie, endlich auch Italien zu sehen. Auf erlangten Ruf reisete sie 1788 zum Carneval nach Turin, und sang hier mit dem größten Erfolg vor dem Hofe, und, in der Oper, vor dem Publicum. Im folgenden Jahre trat sie in Venedig auf, und hier bereitete man ihr einen so festlichen Triumph, wie einer Königin. Gleichwohl fühlte sie, die italienische Oper (und andere, als Opern-Musik, liebte schon damals der Italiener nicht mehr) sey doch nicht eigentlich ihr Wahlplatz; Neckereien der feinen und neidischen italienischen Rivalinnen kamen dazu; und, was vielleicht, wenn nicht für sie, doch für den Gefährten, das Entscheidendste war — wie reich auch die

zur gesetzten Stunde hin, und seyn Sie ganz gewiß, es wird ohnehin nichts draus und soll nur so heißen. — Haydn folgte. Das erstemal befahl man, ihn einzuführen, sprach eine Viertelstunde mit ihm aufs Gnädigste, und entließ ihn. Die sämmtlichen übrigen Stunden ließ man ihn im Vorzimmer zubringen, wo sich Haydn gar nicht übel befand, indem fast jeder der Anwesenden sich beeiferte, ihn zu unterhalten. Bei seiner Abreise erhielt er, außer der ausbedungenen reichen Entschädigung, noch ein schönes Geschenk für die, als Klaviermeister treu geleisteten Dienste.

Belohnungen ausfielen, so gab es hier doch nur Scudi, statt der englischen Guineen: da kehrte sie 1790 wieder nach London zurück, von wo sie nur, eingegangenen Verträgen gemäß, zum folgenden Carneval nochmals nach Venedig ging.

Sie reisete diesmal durch Frankreich zurück. Wunderbar traf sich's, daß, als sie durch eine der Hauptstraßen von Paris fuhr, (im Herbst des Unglücksjahres 1792) sie in einen Volksauflauf gerieth. Geängstet ließ sie den Begleiter durch das Wagenfenster fragen, was es gäbe? Mit frechem Jubel, als verkündigte er ein Volksfest, rief ein Kerl die Antwort: „Wir bringen die Königin in den Tempel!“ (das Criminalgefängniß) — die Königin — sie, die Gertrud zuletzt im herzenbesiegenden Glanze der Schönheit, Huld und Anmuth, umschimmert von aller Herrlichkeit, die die Welt giebt, gesehen hatte! Von Schrecken und Schmerz überwältigt, stieß sie einen lauten, damals fast gefährlichen Schrei aus, und ein Grauen durchschauderte sie, von dem sie sich lange nicht erholen konnte.

Ihr nunmehriger Aufenthalt in London war eine Fortsetzung des vorherigen. Der Antheil

des Publicums; die Anerkennung, die Belohnung ihrer Vorzüge als Sängerin blieben sich, kaum die letzten Jahre abgerechnet, gleich: und das wäre, bei einem Aufenthalte von zehn Jahren an einem und demselben Orte — denn so lange blieb sie nun ohne alle Entfernung daselbst — ein neuer Beweis für die Größe dieser Vorzüge, wenn es dessen erst noch bedürfte. Ohngefähr mit ihrem funfzigsten Lebensjahre, mithin so spät, als höchstselten bei einer Sängerin, begann die Natur ihre Uebergewalt über die Fähigkeiten, welche sie verliehen, geltend zu machen; Gertruds Stimme ward beträchtlich schwächer: aber da sie es in gleichem Verhältniß aller Töne ihrer vielumfassenden Scala wurde, und am Klang, mit der Vollkraft und dem Silberlaut nicht auch das Wohlgefällige verlor; da alle übrigen Vorzüge der Sängerin ihr blieben und von ihrer Erfahrenheit nur anders und auf Anderes angewendet zu werden brauchten: so blieb sie auch jetzt noch eine bewundernswürdige, und, war das Locale nicht größer, als der jetzige Grad ihrer Kraft es verlangte, eine hinreißende Künstlerin. Nun waren aber die Räume, wo sie bisher in London geglänzt, nicht solche beschränkte; die Ueber-

macht, die sie eben dort in ihrem Gesange über die Gemüther ausgeübt, war großentheils auf die imponirende Kraft und Fülle der Stimme gegründet; zurücksteigen wollte sie wohl, da sie es mußte: aber sie wollte das nicht an dem Orte, der sie auf ihrer höchsten Höhe zu sehen gewohnt war. Und so beschloß sie 1802 London zu verlassen und sich über Frankreich in das deutsche Vaterland zurück zu begeben. Noch beim Abschiede gaben ihr die Londoner Musikfreunde einen Beweis ihrer beharrlichen Achtung und Theilnahme: ihr letztes Concert war so besucht, daß es ihr gegen siebentausend Thaler eintrug.

In Paris ging man, aus Hinsicht auf ihren Ruf, vom Gewöhnlichen ab und überließ ihr das große Operntheater zu einem Concerte. Das Haus war gedrängt voll; aber hier war man die schreienden Stimmen einer Maillard und anderer Sänger dieser Bühne gewohnt; da schrieb denn der damals berüchtigte und gefürchtete Géoffroy in seinem Journale: „Madame Mara hat vortrefflich gesungen; kein Zweifel: nur hat kein Mensch Etwas gehört.“

Auf ihrer Reise durch Deutschland fand sie überall das ehrenvollste Entgegenkommen, und

eine, für dieß Land, ganz ungewöhnlich reiche Belohnung. Frankfurt, Gotha, Weimar, waren Stationen, wo sie verweilete und sich hören ließ. Von da kam sie (im Februar 1803) zu uns nach Leipzig, und hier lernte auch ich sie kennen. Da wird es mir erlaubt seyn, hab' ich auch nichts eben Wichtiges zu berichten, etwas umständlicher zu Werke zu gehen.

Gertrud kam den Abend an: schon am Morgen fülleten sich ihre Zimmer, zunächst mit jenen der ausgezeichnetsten Männer der Stadt, die sie vor fast vierzig Jahren gekannt, geachtet, lieb gehabt, und durch ihre Kunst frohe Jugendstunden verlebt hatten. Ich ging zu Hiller'n: er nahm mich mit. Ich, der eifrig gelesen, was zu Gertruds Ruhme geschrieben war, sonst aber wenig von ihr wußte; der ich übrigens um so viele Jahre jünger und unerfahrner war, als jetzt — ich begleitete Hiller'n mit hochklopfendem Herzen und in der gewissen Zuversicht, hier Alles weit anders und herrlicher zu finden, als in der gewöhnlichen Welt. Was würde ich da zu hören bekommen! was für hohe Kunstgespräche würden geführt werden! und welche zarte Wiedererkennungs-Scenen würde ich erblicken! — Hiller ließ seinen

Namen nicht melden, sondern trat gleich ein; ich hinter ihm, erwartungsvoll an der Thür verweilend. Wir fanden die verehrten Männer: Platner, Müller, Felix Weiße und noch einige. Hiller winkte diesen, und stellte sich vor Gertrud hin mit seinem schon vom Alter gesenkten Haupte, sie in einer Mischung von Ernst und Scherz fixirend. „Kennen Sie mich?" fragte er endlich. — „Nein!" — „Was?" rief Hiller. „Du willst mich nicht mehr kennen, Trudel?" — Diese volksmäßige Verstümmelung ihres Vornamens war ihr nämlich in Mädchenjahren höchstfatal gewesen, und man hatte sie damals mit ihr gepeinigt, wenn sie das bewußte Köpfchen aufsetzen wollte. Jene Zeit stand nun bei diesem Worte mit Eins wieder vor ihr. „Hiller! Vater Hiller!" rief sie freudig. „Das will ich mir ausbitten!" brummte der Alte. Nun sahen Beide einander wieder eine Weile an. „Hilf Gott," begann endlich Hiller wieder; „was sind wir alt geworden!" — „Und garstig dazu!" versetzte Gertrud. „Gewiß!" rief Hiller. — Und in diesem Tone ging's fort. Von Empfindsamem passirte gar nichts; gesungen wurde auch nichts; und von den erwarte-

ten hohen Kunstgesprächen kein Wort, weder jetzt, noch in der Folge. Frau Gertrud mochte das Alles nicht; so daß ich auch ihren ersten Ton nicht früher als in der Probe zum öffentlichen Concert zu hören bekam. Das hätte noch Alles hingehen mögen; aber, was sie sprach, das brachte sie — (wie hätte sie, nach so langer Abwesenheit von dem, erst zeither in dieser Hinsicht verfeinerten Deutschland, anders gekonnt?) — sie brachte es in den gemeinsten Redensarten und im breitesten Dialekte vor: dieß vornehmlich übergoß mich mit eiskaltem Wasser, und, eingeweichten Fittigs, konnte ich lange nicht wieder empor. — Wie ich sie übrigens fand? Als Frau —: ich kann es nicht bestimmter andeuten, als — da nämlich, wo sie sich nicht zusammennahm, um einigermaßen zu repräsentiren —: der Gestalt, der Haltung, der Gesichtsbildung, der Richtung und Art der Rede, der Auffassung und Behandlung der Menschen und Dinge, so wie dem gesammten Benehmen nach, wie eine treuherzige, rührige, doch gemächliche, getrost auf sich selbst beruhende, um Andere und um Anderes vollkommen unbekümmerte Pachtersfrau aus Thüringen, oder sonst einer wohlhabenden,

doch keineswegs feinen Provinz. Nun aber: als Sängerin —! Sie schien den einfach-grandiosen, unverzierten Gesang, der Alles will durch Ton, Nachdruck und Ausdruck; den Gesang, mit welchem sie besonders Händels Werke vorgetragen hatte, aufgegeben zu haben *): es ist ihr zuzutrauen — nicht, als ob sie damit nur der Mode huldigen wollen, die schon damals anfing, dem höchstgeläufigen, reichverzierten, im Detail superfein ausgebildeten Vortrage allen Preis zuzugestehen, sondern, weil sie sich bewußt war, daß, jene frühere Gesangsweise befriedigend auszuführen, ihre Stimme an Kraft und Klang nicht mehr ausreichte. Sie war auch wirklich ziemlich schwach, diese Stimme: doch für unsern Saal, der höchstens achthundert Menschen faßt, und akustisch vortrefflich gebauet ist, noch stark genug; und da sie der feinsten und zartesten Abstufungen bis in das Leiseste fähig war, und selbst bei diesem überall deutlich und vernehmbar blieb; da sie in

*) An andern Orten, und in Privatzimmern, soll sie, selbst später noch, auch hiervon herrliche Proben abgelegt haben: ich will es nicht zweifelhaft machen, aber bei uns that sie es nicht, obgleich sie darum gebeten wurde.

vollkommen gleichem Verhältniß, dem Klange und der Stärke nach, den noch immer weiten Umfang der Töne, vom ungestrichenen B bis zum dreigestrichenen D, angab: so ward ihre Schwäche nur von denen mit Bedauern bemerkt, die sie ehedem in ihrer Stärke und Vollkraft gekannt hatten. Auch das Bedeckte derselben (wie der Musiker sich ausdrückt), das an die Stelle des ehemaligen hellen Silberklanges getreten war, schadete ihr bei Andern nicht, und gab sogar den sanftern Gängen einen eigenen, mildern Reiz. Mit dieser Stimme nun, und in jener, vorhin angedeuteten, höchstgeläufigen und für alle Feinheiten, sowohl des Ausdrucks, als des Schmuckes, auf das Vollendetste ausgebildeten Weise, sang sie so, wie wir nichts Aehnliches, bis auf Madame Catalani — von dieser aber zugleich mit großer Kraft, obschon in weit geringerem Umfang der Töne — gehört haben. Klüglich hatte Frau Gertrud, um Alles, was ihr jetzt noch zu Gebote stand, nach eigener Phantasie, eigenem Geschmack und reicher Erfahrung, aufs Beste darzulegen, Compositionen gewählt von ziemlich unbestimmtem Charakter und ganz einfacher Begleitung. Sie trug nämlich vor: eine

lange, figurenreiche Arie von Andreozzi, und eine kleinere, die ihr Begleiter, Herr Florio, in der etymologischen Bedeutung des Worts, „componirt" hatte — wo er nun auch mit dem matten Tone seiner Flöte obligat auftrat, und Gertrud, mit eben so großer Geschicklichkeit, als Gefälligkeit, ihre Stimme wunderbar mit diesem Tone verschmolz. Zuletzt gab sie noch die Haupt-Scene und Arie der Zenobia, aus Anfossi's Oper gleiches Namens. Bei dieser bekamen wir auch ihren höchstedlen und vollendeten Vortrag des Recitativs zu vernehmen: in der Arie aber wollten, gegen das Ende, die körperlichen Kräfte nicht mehr ausreichen. —

Von uns ging sie nach Berlin. Auch hier fand sie, neben der allgemeinen Theilnahme, noch mehrere Freunde von ehedem. Vornehmlich beschäftigte sich, zu ihrem großen Vortheile, der alte Friedrich Nicolai, von jeher ein eifriger Musikfreund, gar vielfach um und für sie. Er verjüngte sich in langwierigen Reden von der guten, alten Zeit, wo die Mara und die allgemeine deutsche Bibliothek so viele Freunde und Verehrer gefunden hatten. Gertruds Concerte wurden überzählig besucht und reichlich vergolten. Eines aber hätten die

Freunde ihr nicht zumuthen, oder sie hätte ihnen darin nicht nachgeben sollen: aber Nicolai, wie er nun war — hatte er sich einmal etwas in den Kopf gesetzt, so ließ er nicht ab; durch unaufhörliches Wiederkommen, immer auf denselben Fleck, drang er endlich durch, wie Regentropfen durch gleiches Verfahren endlich selbst durch den Stein. Sie sollte nämlich, bei einer feierlichen Aufführung des Todes Jesu von Ramler und Graun, die erste Sopran-Partie übernehmen, und da vor allem „den göttlichen Propheten" singen, wie vor mehr, als dreißig Jahren. Sie gab endlich nach und sang. Aber das fiel nicht sonderlich aus, und konnte ja nicht sonderlich ausfallen. Abgerechnet, daß die Arien dieses Werks, Erzeugnisse des Zeitgeschmacks um 1750, (die Chöre, und im Wesentlichen auch die Recitative, stehen über jedem Zeitgeschmack) bei so ganz veränderter Richtung in neuerer Zeit, selbst die nicht mehr befriedigen können, die ehedem ein volles Genüge darin fanden, und sich nun einbilden, das werde auch jetzt noch so seyn, wenn sie nur recht vorgetragen würden — dieß abgerechnet, so besaß ja die Mara jetzt gerade das am wenigsten, wodurch sie in ihrer Jugend eben auch in die-

sen Gesängen hingerissen hatte, und von dem, was sie jetzt noch besaß, konnte und durfte sie eben hier nicht Gebrauch machen, wollte sie das Fromme und Ehrwürdige nicht profaniren; überdies sprach sie das Deutsche jetzt so aus, wie man vor mehr als dreißig Jahren es sprach, und wie es jetzt überaus gemein befunden werden mußte. Da kamen nun Zuhörer, die bei solchen Gegenständen nicht zu fragen pflegen: woher und warum? sondern sich blos dem Eindrucke im Ganzen hingeben, in nicht geringe Verwirrung; die Freunde in Verlegenheit, die Zeitungsschreiber in Sorge, Redensarten zu finden, welche die augenblickliche Stimmung mit der stehend gewordenen Meynung möglichst ausgleichen könnten. — In Wien, wo das Publicum Gertruds Ehemaliges nicht kannte, und wo man schon damals (wie noch heute) den Vorzügen, welche man in das Wort Virtuosität zusammen zu fassen pflegt, einen überaus hohen Preis, selbst auf Unkosten des Höhern, Geistigern, zuzugestehen gewohnt war: in Wien fand sie glänzenden Beifall, und, wie überall, reiche Belohnung.

Jetzt (1804) kam sie nach St. Petersburg, und im folgenden Jahre nach Moskau. In

beiden Hauptstädten ward ihr dieselbe Gunst, dasselbe Glück, wie bisher überall. Hierzu kam noch das besondere Wohlwollen einiger der größten Häuser, in denen Musik zum geistigen Leben, nicht nur als erwünscht und förderlich, sondern als unentbehrlich erachtet wird; und selbst manches Eigenthümliche der dortigen Lebensweise gefiel Gertruden ungemein. Da beschloß sie, den Rest ihrer Tage in dem alten, ungeheuern Czaarensitze zuzubringen. Besonnen, klar und fest, wie sie in dem, was ihre Kunst betraf, immer gewesen, bestimmte sie sich, nun nicht mehr öffentlich aufzutreten, sondern blos, eingeladen, in hohen Privathäusern zu singen — nichts Großartiges, Hochgestelltes, sondern wohin ihre jetzigen Kräfte reichten, und wo sie, durch eine, diesen wohl angepaßte Vortragsart und vollendete Ausbildung, noch immer sich als eine vortreffliche Künstlerin zeigen konnte. Uebrigens gab sie jungen Damen Unterricht im Gesange.

Jetzt, den sechziger Lebensjahren sich nähernd, und befreiet von gewissen Schwächen der Leidenschaftlichkeit und rücksichtloser Dahingebung, fing sie endlich auch an, in ihren außerkünstlerischen Angelegenheiten besonnener und

fester zu werden. Kein Florio schaltete mehr mit ihrem noch immer großen Einkommen; sie sorgte für Sicherung des so lange gewohnten gemächlichen Wohlstandes, auch wenn ein spätes Alter und Unfähigkeit ihrer warteten. In etwa sechs bis sieben Jahren hatte sie so viel gewonnen, daß sie sich ein Haus in Moskau, bald darauf auch einen angenehmen Landsitz bei der Stadt kaufte, und noch ein artiges Capital einem angesehenen Handlungshause anvertraute. Sie lebte sehr zufrieden, und glaubte so ihr Daseyn für immer gesichert. Aber das Glück bewies an ihr, wie fast an Jedem, dem es, ungeschätzt, sich lange Zeit an die Fersen geklammert hat, seine Tücke: die Tücke, ihn unerwartet, und eben dann zu verlassen, wenn er seiner am nöthigsten zu bedürfen, seine Geschenke am besten zu würdigen, deren Außenbleiben am schmerzlichsten zu empfinden anfängt. Napoleon mit seinen Heeren nahete sich Moskau. Wer es irgend vermochte, mußte entfliehn, und alle Anstalten, die Flucht so vieler Tausende einigermaßen zu erleichtern, waren, um zu überraschen und Gegenanstalten unmöglich zu machen, so kurz vor Ausbruch des allgemeinen Unglücks getroffen, daß die mei-

sten der Fliehenden in betäubender Verwirrung fast gar nichts, als das Leben retteten. Unter diesen war auch Gertrud. — Napoleon und seine Heere zogen ab; sie kam zurück: ihr Haus war niedergebrannt, ihr Landgut verwüstet, der Kaufmann kündigte seine Insolvenz an, die Großen und Reichen kehrten nicht zurück zu den wüsten Trümmern der Stadt, Niemand bedurfte einer Sängerin oder Gesanglehrerin: es blieb ihr nichts, als fort zu wandern, und kein Mensch fragte darnach, daß es mit blutendem Herzen geschahe.

So war sie nun, wie nach zurückgelegtem, weitgeschweiftem Kreislaufe, fast wieder auf dem Punkte, wo sie vor einem halben Jahrhundert gestanden hatte: unberathen, hülflos, arm und ohne Heimath. Doch, wie damals das Kind, so fand jetzt die bejahrte Frau theilnehmende Freunde, und Hülfe wenigstens für das Nothwendige. Sie ging in die deutsch-russischen Provinzen: vorzüglich in dem gastfreien, musikliebenden Liefland fand sie günstige Aufnahme. Sie lebte, theils zu Reval, theils auf dem Lande, als Hausgenossin in mehrern angesehenen Familien, die ihr eine Theilnahme an dem verstatteten, was das Glück ihnen zu-

gewandt; und dies wurde mit Wohlwollen und Freundschaftlichkeit dargeboten. Sie unterrichtete dafür die Töchter im Gesang, und unterhielt die geselligen Kreise durch eigenen Vortrag von, ihren jetzigen Kräften angemessenen Musikstücken. So verlebte sie vier Jahre, ihrem eigenen Geständniß nach, sehr angenehm, und meistens zufriedener, als früher, überhäuft von Ruhm und Gold. Aber das Alter sehnt sich nach Unabhängigkeit, und bedarf einer gesicherten Ruhe. Sie versuchte, sich diese zu bereiten an den beiden Orten, wo sie früher allgemein gekannt und geraume Zeit heimisch gewesen war: sie reisete (1819) nach Berlin und London; erreichte aber ihre Absicht nicht. Zurückgekehrt nach Deutschland, versuchte sie dasselbe in ihrer Vaterstadt, Kassel. Sie fand hier die ausgezeichnetste Aufnahme, sowohl von Seiten der Kurfürstin, als des gesammten Publicums: aber jene Absicht zu erreichen, glückte auch hier ihr nicht. Da entschloß sie sich zur Rückkehr nach Liefland und in die vor ihrer letzten Reise verlassenen Verhältnisse, deren Fortsetzung ihr mehrere angesehene, ihr werthe Häuser zugesagt hatten; und dort lebt sie, so viel ich erfahren können, noch jetzt,

nun in ihrem vierundsiebenzigsten Lebens-jahre *) — —

So versickert das reiche Leben der größten deutschen Sängerin, gleich dem reichen Gewässer des größten deutschen Stroms; und da nun eine Beschreibung desselben, wie eben eine des Rheins auch, sich nicht eigentlich abschließen kann: so setzen wir, statt eines Abschlusses, das Wort her, das Ernst Platner, ihr berühmter alter Freund in Leipzig, sagte, als sie im Jahr 1803 eben von uns geschieden war. Es hat mir viel Freude gemacht, sie wieder zu sehn, sagte Platner: aber gern hätte ich diese Freude entbehrt, und ihr gegönnt, daß sie vor zehn Jahren nach dem vollendetsten Vortrag eines Händelschen Oratoriums plötzlich gestorben wäre; denn ich kenne nichts Niederschlagenderes und Unheimlicheres, als einen wahrhaft bedeutenden Menschen, der sich überlebt. — Und eben Er mußte dies Schicksal, und im überfüllten Maße, an sich selbst erfahren! —

*) So viel ich irgend erfahren kann: auch noch jetzt, im achtzigsten.

Andreas Romberg.

In einem Hause, wo Unruhe und heftige Bewegung nach allen Seiten hin unter den, für den Augenblick entscheidenden Mitgliedern herrschend, und ein verschwenderisches, luxuriöses Ausgeben bei ihnen Sitte geworden ist: da bekömmt der ruhigthätige Haushalter, der beharrlich den wohlgewählten Platz behauptet, Zufließendes zusammenhält, Gesichertes besonnen und fruchtbringend anlegt, einen um so größern Werth, wenn ihm auch die raschen Machthaber seinen Einfluß möglichst beschneiden, die jüngern unter ihnen glauben, wie von oben herab auf ihn sehen zu dürfen, und die Menge, die Augen auf sie gerichtet, den Mund für sie geöff-

net, ihn nur von der Seite anblickt, nur mit halbem Antheil ihn gewähren läßt.

Dies, was man im täglichen Lebensverkehr von jeher erfahren hat, erfährt man jetzt auch in der Musik-Welt: und Andreas Romberg war einer dieser treuen Haushalter; ja, geistig, ist er's noch, obgleich er seit dem November 1821 in der Erde ruht. Darum begeben wir uns gern daran, ihn in seiner verdienstlichen Thätigkeit zu betrachten, und versuchen, sein Bild wenigstens in einem kleinen Federumriß zu zeichnen, damit sich, wenn auch nicht die, welche bloß auffallende Prachtstücke lieben, doch aber jene damit befreunden, welche Alles kennen und nach Verdienst würdigen wollen, was gekannt und gewürdigt zu werden, wirklich werth ist, theils um sein selbst, theils um des Zusammenhangs der Kunstgeschichte willen. —

Die Lebensgeschichte Andreas Rombergs bietet nur Weniges oder gar nichts dar, was, nacherzählt, an und für sich reizen und fesseln könnte. Obschon er einen beträchtlichen Theil seines Lebens an Haupt-Versammlungsplätzen der großen Welt zubrachte; von dieser nicht wenig beachtet und ausgezeichnet wurde,

auch durch seine Leistungen beträchtlich auf sie einwirkte: so begegnete ihm in ihr doch eben nichts, was das Maß gewöhnlicher Erfahrungen ausgezeichneter Männer seines Fachs überschritte: wie das bei Personen, die selbst das Maß lieben und halten, meistens zu geschehen pflegt. Wir lassen daher diese Geschichte bloß kurz übersehen, zumal, da wir von ihr (durch ihn selbst) nur wenig mehr wissen, als die Leser aus öffentlichen Schriften gleichfalls wissen können *).

Andreas Romberg war den 27sten April 1767 zu Vechte im Hochstift Münster geboren. Das musikalische Talent war, so wie das auch bei Andern nicht selten der Fall gewesen, in seiner Familie erblich, und ist es noch. Unsers Rombergs Vater, Gerhard Heinrich, war als Kammermusicus, dann als Musikdirector, in der Kapelle zu Münster angestellt. An dieser stand auch Anton, sein Bruder. Jener war zugleich Virtuos auf der Klarinette, dieser, auf

*) Man vergleiche Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexikon, Art. Romberg; R. Z. Becker in der Nationalzeitung der Deutschen, vom 28sten Nov. 1821; frühere Blätter der Leipziger musikalischen Zeitung rc.

dem Fagot. Die Väter waren und blieben lebenslang vertraute Herzensfreunde: ihre Söhne wurden und blieben es. Gerhards Sohn, Andreas, widmete sich von früher Kindheit an vorzüglich dem Violin=, Antons Sohn, Bernhard (jetzt der berühmteste aller Virtuosen seines Fachs) dem Violoncell=Spiel. Schon im siebenten Lebensjahre unsers Andreas ließen sich die beiden Knaben mit Beifall öffentlich hören; im achten traten sie, unter Leitung des Vaters, in Amsterdam auf und erregten allgemeine Bewunderung. 1784 erfuhren die Väter und die Söhne dasselbe in Paris. 1790 nahm der Kurfürst Maximilian Franz von Cölln, in dem und seinem Bruder, dem Kaiser Joseph, sich das gleichfalls familienmäßig innwohnende musikalische Talent am meisten ausgebildet hatte, beide Jünglinge nach Bonn, und sorgte selbst für ihre, so wie für Beethovens und manches Andern, höhere Ausbildung, sowohl zu Virtuosen, als auch in Hinsicht auf Theorie ihrer Kunst und auf Composition. Dieß schöne Institut des wohlwollenden, heitern, wohlthätigen Fürsten wurde, wie so viele anderer Art, durch den Einfluß der französischen Revolution auf Deutschland zerstört. Der Kurfürst Maxi-

milian wurde vertrieben; Beethoven ging nach Wien, beide Romberge wendeten sich nach Hamburg, wo sie im Concert= und Opern=Orchester angestellt wurden. Sie genossen da allgemeine Achtung, ausgezeichneten Beifall, und legten von dort aus ihre ersten Compositionen der Welt vor. 1795 reiseten sie, brüderlich vereint (man hielt sie auch gewöhnlich für Brüder), nach Italien, und machten in allen seinen Hauptstädten dasselbe Glück, wie im Vaterlande; am lautesten priesen die Italiener den schönen Ton, den beide aus ihren Instrumenten zu ziehen wußten und das Gesangmäßige ihres Vortrags. Auf der Rückreise lernten sie in Wien Vater Haydn kennen und flogen ihm mit jugendlichem Enthusiasmus entgegen. Haydn empfing sie, seinem einfachen, liebevollen Charakter gemäß, aufs allerfreundlichste, und half ihnen die günstigste Aufnahme in den ersten Häusern bereiten; nannte auch den Andreas, besonders nachdem er seine Quartette gehört, gern seinen Sohn, der er, als Componist, auch wirklich damals war. Vater Haydn, bei aller Einfachheit seines Wesens, nicht ohne Kenntniß der Welt, und der Mittel, sie zu behandeln, verfuhr dabei, wie er

auch sonst that — für Andere nämlich, weniger für sich — seinen und der Welt Eigenheiten gemäß. Zum Beispiel: In einem der ersten musikliebenden Häuser Wiens, wo er die jungen Männer als treffliche Spieler einführte, legte er selbst die Stimmen zu einem Quartett auf. Vater Haydn hat'was Neues! lief das freudige Gezischel durch die Versammelten. Das Quartett wurde in schönster Vollendung ausgeführt, mit größter Aufmerksamkeit angehört, und als es nun beendigt, eilte Alles zu Haydn, ihm Beifall und Dank zu bezeigen. Er stand schweigend immitten, mit dem freundlichen Nikken des Hauptes und dem eigenen, einnehmenden, unschuldig schalkhaften Blick, wie man an ihm gewohnt war, und wie wohl Alle, die ihn jemals beobachtet, ihn noch heute vor sich sehen. Hat es Ihnen wirklich gefallen? sagte er endlich. Das ist mir sehr lieb; denn es ist von dem jungen Manne da! — Von unserm Andreas nämlich. —

Im Jahr 1797 kamen beide brüderlich vereinte Vettern nach Hamburg zurück, wo Andreas seine Stelle als erster Violinist wieder übernahm: nach einiger Zeit aber sie aufgab, um ungestörter sich eigenen Arbeiten zu wid=

men. 1799 zog der muntrere Bernhard mit seinem Violoncell von neuem aus, und zwar nach England, von da nach Portugal, Spanien und Frankreich: der stillere Andreas blieb bei seinem Componiren; bis er, im Herbste 1800, der Einladung Bernhards nach Paris nachgab und diesen dort aufsuchte. Von seinen Arbeiten aus dieser Zeit führen wir nur den trefflichen, beträchtlich später gedruckten Psalm: *Dixit Dominus* — an, indem dieser nicht wenig beitrug, seinen Ruf, auch als Kirchencomponist, zu verbreiten; denn er errang damit bei einer öffentlich ausgestellten und damals in Zeitschriften vielbesprochenen Aufgabe den ersten Preis. — In Paris schrieben beide Romberge gemeinschaftlich die Oper, Don Mendoza, für's Theater Feydeau, und Andreas gab dort mehrere seiner Compositionen heraus: weshalb er auch, nachdem er sich 1801 mit Magdalene Ramcke aus Hamburg verheirathet hatte, bis im Sommer 1802 daselbst blieb. Dann richtete er sich bürgerlich in Hamburg ein. Glücklich in seinem Hause, arbeitete er überaus fleißig eine sehr beträchtliche Anzahl Werke verschiedener Gattungen aus, und gab Unterricht, besonders Solchen, die sich einer höhern Ausbil-

dung für die Tonkunst befleißigten; wo es ihm auch gelang, manchen wahrhaft ausgezeichneten Schüler, wie z. B. Hartmann, hernach in St. Petersburg, zu erziehen. — 1809 ertheilte ihm die Universität Kiel ungesucht das Diplom als Doctor der freien Künste und besonders der Musik. — 1815 wurde er als herzogl. sächsischer Kapellmeister nach Gotha, an Spohrs Stelle, berufen; wo er nun auch, weniger mit praktischer Musik, als mit Composition beschäftigt, den Rest seiner Tage vollbrachte. Mehre kleinere Reisen in diesem und dem vorhergehenden Abschnitt seines Lebens übergehen wir; sie überführten ihn aufs neue von allgemeiner Achtung, die man überall gegen ihn und seine Arbeiten hegte. So wohl ihm dieses that, so verlor er doch allmählich an Heiterkeit und Lebenslust; und zu dem ihn oft beugenden Gefühl, das sey so, gesellten sich in den letzten Jahren auch mancherlei körperliche Beschwerden. Nur schreibend, angestrengt schreibend, genoß er noch einiges Genüge. So nahete sich sein Ende, Andern unerwarteter, als wahrscheinlich ihm selbst. „Sein Tod erregte die innigste Theilnahme unserer Durchl. Landesherrschaft und der ganzen Stadt," schreibt

sein Mitbürger, Becker, am angeführten Orte; „und das um so viel mehr, da er eine trostlose Wittwe mit zehn unversorgten Kindern, ohne Vermögen, hinterläßt.“ Zu deren Besten wurde in Gotha ein Concert veranstaltet, das man aufs reichlichste unterstützt sahe. Nach Beckers und anderer Freunde des Entschlafenen Aufforderung geschahe Aehnliches auch in einigen andern musikliebenden Städten Deutschlands. Weit mehr Verdienst um die Hinterlassenen erwarben sich aber, außer dem Bernhard, der dem brüderlichen Freunde auch nach dem Tode getreu blieb, einige angesehene und wohlhabende Familien in Hamburg.

Nach dieser kurzen Uebersicht seines Lebens, kehren wir zu Betrachtungen über den Entschlafenen selbst zurück.

Als Musiklehrer haben wir Andreas Romberg nicht selbst, und näher auch nicht durch Andere, kennen gelernt. Die Neigung trieb ihn nicht eben zu diesem Geschäft, am wenigsten in spätern Jahren. Gleichwohl erfüllte er es, wo er's einmal übernommen, mit Treue und Sorgfalt; das versichern alle seine Bekannten, die wir darüber gesprochen, und Verschiedene, die seinen Unterricht genossen und

sich hernach in ihrer Kunst ausgezeichnet haben, bestätigen diese Versicherung durch den Erfolg.

Als Virtuos hat Andreas seinen Ruhm früher durch ganz Deutschland, Frankreich und Italien verbreitet; überall war man voll seines Lobes, und die öffentlichen Blätter sind Zeugen davon. Auch wir haben ihn mehrmals gehört, doch erst in spätern männlichen Jahren, wo er, fast ausschließlich der Composition hingegeben, und beim Gefühle, in mancher Hinsicht von einzelnen jüngern Meistern überflügelt zu seyn, sich schwerlich die beharrliche, anstrengende Uebung zumuthete, welche die zum Erstaunen hochgetriebene Kunst der Ausführung in unsern Tagen jedem Virtuosen nöthig macht, der mit den Ersten Schritt halten will. Gleichwohl zeigte er uns noch den trefflichen, bewundernswerthen Praktiker. Sein Ton war (um uns der Kunstsprache zu bedienen) groß, voll und vielfältig nüancirt; seine Passagen, auch sehr schwierige, waren bestimmt, deutlich, klangvoll, obgleich ihm zuweilen das und jenes nicht mehr vollkommen glückte; seine Vortragsart schien uns im Ganzen näher der, der ehemaligen Franz Benda'schen, als der spätern französischen

Schule verwandt; sein Ausdruck — im Allegro, mehr kräftig, als feurig, mehr körnig eingreifend, als fremdartig auffallend oder affectvoll fortreißend — im Adagio, edel, gehalten, männlich sanft, mehr das Gefühl bewegend, als es aufregend oder ihm schmeichelnd. So zeigte er sich uns als Concertspieler, mehr aber noch, und wohl auch lieber, im Quartett. Von Quartetten haben wir ihn, außer seinen eigenen, einige von Mozart, im Geist und Ausdruck, wie in der Spiel- und Vortragsart, ganz vortrefflich; aber auch einige von Haydn, in ihrer Art, bewundernswürdig vortragen hören.

Als Componisten kennet ihn Jedermann, der überhaupt neuere Musik kennt. Seine Werke, deren er über 150 verfaßt hat, und fast aus allen Gattungen *), sind in der ganzen

*) Von sicherer Hand ist uns folgendes Verzeichniß seiner gedruckten oder ungedruckten Werke, die er von 1782 bis 1821 verfaßt hat, mitgetheilt worden. 23 Violinconcerte; 33 Violinquartette; 10 Symphonieen; 30 Gesangstücke mit Orchesterbegleitung, worunter das Lied von der Glocke, die Kindesmörderin, die Macht des Gesanges, von Schiller, die Harmonie der Sphären, von Kosegarten ꝛc.; 8 Opern, wovon nur Scipio und die Ruinen

musikliebenden Welt verbreitet, haben auf Tausende geistweckend, bildend, erfreuend gewirkt, und werden es hoffentlich noch lange. So wäre es unnütz, wollten wir uns über sie im Einzelnen umständlich erklären; zumal da sich über sie und ihren Werth auch schon, wenigstens unter Sachverständigen, ein im Ganzen übereinstimmendes Urtheil gebildet hat. Es wird genug seyn, daß wir sie summarisch und ihren Gattungen nach noch einmal übersehen lassen, und aus ihrem Wesentlichen und Eigenthümlichen herauszuziehn versuchen, was in Rom-

von Paluzzo bekannt sind; 12 Rondos und Capriccios für die Violine; mehrere Maurercantaten; ein Te Deum; ein Preispsalm; mehrere lateinische Kirchenstücke; eine Missa mit großem Orchester; 8 Quintette mit Flöte; 3 Sonaten für Pianoforte und Violine; 4 Zwischenakte, für Schröter in Hamburg geschrieben; 3 Flötenduette; ein Klavierquartett; 5 Harmoniestücke; 3 italienische Terzette für Sopran, Tenor und Baß, mit Orchesterbegleitung; 2 Doppelconcerte für 2 Violinen; ein Quintett mit Klarinette; mehrere Canons; 6 Lieder für vier Männerstimmen; mehrere dreistimmige, mehrere einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung; mehrere Maurerlieder; unter dem Titel, Psalmodie, eine Sammlung Psalmen für Chöre; und von einem Doppelquartett das erste Allegro, und die Menuet, mit Trio.

berg selbst das Wesentliche und Eigenthümliche war.

Andreas Romberg schrieb 1. für den Gesang: Kirchenstücke, Opern, Cantaten und andere Concertstücke, Lieder, und Gesänge, diesen verwandter Art. Von sämmtlichen Gesangstücken ist nur ein mäßiger Theil durch den Druck bekannt worden; unter den bekannt gewordenen halten wir für die ausgezeichnetsten: jenen Psalm: *Dixit Dominus*, die Cantate: Was bleibet und was schwindet; die sehr einfache, aber geist- und seelenvolle Composition der Ballade: Rudolph von Habsburg, und einige Oden oder Lieder Klopstocks und Herders mit Klavierbegleitung. Er schrieb 2. für Instrumente: Symphonieen, Ouverturen, Violinconcerte, Quartette, (Quintette,) Duette, und mancherlei Solostücke mit mehr oder weniger Begleitung. Von den ersten sind nur drei, von den Concerten auch nur wenige durch den Stich bekannt. Was die Symphonie anlangt, so war er in eine, für ihn, und alle Meister seiner Art, ja für alle insgesammt, höchstschwierige Zeit gekommen. Nicht nur, daß die Symphonie in unsern Tagen überhaupt zu einer Höhe gehoben worden ist, die man vordem

nicht geahnet, die man, geahnet, für eben so unausführbar, als unfaßlich erklärt haben würde; zu einer Höhe, wo sie nun den Gipfel aller Instrumentalmusik ausmacht — nicht nur dies: so finden wir sie auch nach allen für sie bis jetzt entdeckten Regionen hin, von Haydn, Mozart, Beethoven, und einigen Wenigen, die diesen mit Glück gefolgt sind, in solcher Vollkommenheit ausgeführt, daß, bis etwa ein wahrhaft schöpferischer Genius eine neue Region entdeckt, Andern kaum etwas übrig bleibt, als sich mehr oder weniger dem einen oder dem andern jener Meister anzuschließen, oder gewisse Eigenheiten derselben möglichst zu verschmelzen; welches letztere aber bisher nicht sonderlich gelungen ist, und, der Sache selbst nach, nicht sonderlich gelingen kann. Solch ein bisher unbekanntes Land zu entdecken, war unserm Romberg nicht beschieden; besonnen aber und kenntnißreich, wie er war, vermied er jede Mischung und entschied sich ohne Hehl und eitle Selbsttäuschung zur Nachfolge, in der ersten seiner Symphonieen, Haydns, in der zweiten und dritten, Mozarts. Und es ist ihm auf diesem Wege rühmenswürdig gelungen; am vollkommensten, unserer Meynung

nach, in der zweiten seiner Symphonieen, aus D dur, wo er, nicht nur in der Schreib- und Ausführungs-Art, sondern auch in Erfindung, Kraft und Wirksamkeit, den Mozart so glücklich nachgeahmt hat, daß vielleicht selbst Kenner getäuscht werden, und das Werk für eines aus dieses Meisters mittler Zeit nehmen könnten. In seinen Ouverturen tritt er auf, manchfaltig, belebt, kräftig und gründlich. Daß er sich hier bestimmte Vorbilder gewählt, ist nicht zu behaupten: doch auch nicht, daß er, ihm ganz eigenthümliche Wege eingeschlagen, oder einen, ihm ganz eigenthümlichen Styl sich gebildet habe. Dieß abgerechnet, gehören verschiedene seiner Ouverturen zu den besten, die vorhanden sind. Kaum weniger scheint uns von seinen Concerten zu behaupten; unter welchen wir das zuletzt gestochene, als vorzüglich gelungen auszeichnen. — Von seinen Quartetten, wo sich sein Geist freier und selbstständiger bewegt; die er auch meistens mit ganz besonderer Liebe ausgeführt zu haben scheint, wollen wir keine ausheben: sie sind uns alle werth; die frühern noch besonders durch mehr heitere Belebtheit, die spätern noch besonders

durch eine, oft wahrhaft bewundernswürdige Kunst der Ausarbeitung; und seine Violinduette halten wir, neben den Spohr'schen, für die vollkommensten, die es nur giebt. Erst in letzter Zeit, einige Jahre vor seinem Tode, wo überhaupt sein Geist sehr ernst geworden war, ergriff er, gleichsam mit den End-Resultaten seiner Kunst und seines Lebens, die geistliche Musik in ihren einfachern, großartigern Formen. Vieles entwarf er da (ob nur im Geiste, oder auch auf dem Blatt, ist uns unbekannt) und freuete sich, es auszuführen: hieran hinderte ihn aber, erst die Krankheit, dann der Tod. Ein Werk dieser Gattung jedoch, und in mehrern seiner Hauptstücke ein kunst- und seelenvolles Werk, hat er dennoch vollendet: die Sammlung seiner Psalmen für den vier-, acht-, ja sechszehnstimmigen Chor, ohne Instrumente. (Unter dem Titel: Psalmodie, Offenbach bei André.) Die gelungensten Stücke darin zeigen offenbar ein Gemüth, das sich in Ehrfurcht und Liebe dem Heiligen zugewendet hat, und das nun alle Kräfte aufbietet, davon in seiner Kunst würdig und innig zu sprechen.

Fassen wir nun zusammen, was aller dieser Werke Wesentlichstes und Eigenthümlichstes zu seyn scheint, und schließen wir daraus auf des Verfassers Wesen und Eigenthümlichkeit: so ergiebt sich, unsrer Ansicht nach, Folgendes. Andreas Rombergs Talent, und darum seine Neigung, zog ihn, nur jene letzten zwei bis drei Jahre abgerechnet, wie fast alle Componisten, die zugleich Virtuosen auf Instrumenten sind, mehr zur Instrumental-, als zur Gesangs-Musik; und auch in seinen Gesangstücken rechnete er, wo es irgend thunlich war, in Hinsicht der Wirkung vorzüglich mit auf das Orchester, dem er daher gern reichliche Fülle und Ausarbeitung zukommen ließ. In den Gattungen, wo Phantasie, was Erfindung, und Affect, was Ausdruck anlangt, vorherrschen sollen, mithin vorzüglich in der Oper, war er nicht eben glücklich; in denen, wo zwar der Phantasie und dem Affect jetzt gleichfalls die Herrschaft zugestanden wird, doch zugleich dem gründlichen und erfahrenen Meister ein Reichthum von Mitteln zu Gebote steht, gewissermaßen Ersatz zu geben, wenn sich die erste nicht immer frisch und neugestaltig emporschwingt,

der zweite zu gemäßigtern, wenn nur würdigen und nicht oberflächlichen Empfindungen zurückgekehrt scheint, mithin vornehmlich in der Symphonie, der Ouverture und im Concert, war er glücklicher, wenn auch nicht unter den Glücklichsten. In den Gattungen hingegen, wo sich am passendsten die gleichförmig belebten, gleichförmig in Thätigkeit gesetzten Seelenvermögen innerhalb eines bestimmteren, abgemessenern Raumes, der jedes Aeußerste abschneidet, bewegen; wo auch Gelegenheit und Ruhe bleibt, dem Meister, die verborgenen Schätze seiner Kunststudien darzulegen, dem Zuhörer, sie leichter zu fassen, und bei Beschäftigung des äußern und innern Sinnes sich Alles zugleich klar zu denken — mithin im Quartett und den ihm verwandten Instrumentalstükken: da scheint uns Andreas Romberg bei weitem am glücklichsten, und auch am meisten in seiner Heimath zu seyn. Möge es nicht ganz ohne Grund geschehen, daß man auch diesen Werken, besonders dem ersten, und wohl auch dem letzten Satze mehrer, einen eigenthümlicheren Schwung der Begeisterung, mehr Originalität der Erfindung und öftere Entfernung

von dem einigermaßen Feststehenden gewisser Lieblingsformen wünscht: es fehlt doch nur selten an Schwung und Originalität überhaupt, besonders in der Ausführung, und jene oft wiederkehrenden Lieblingsformen (z. B. das Fugiren, das Variiren nur durch Figuren) werden mit Geist und vieler Kunst benutzt; höchstselten aber findet man Grund zu dieser Beschränkung des Beifalls in den Andante's und Scherzando's dieser Stücke, die meistens vortrefflich sind. Was aber außerdem musikalische Compositionen zu wahren Kunstwerken macht, und was, bei Talent, durch Einsicht, Fleiß, große Geübtheit und Erfahrung erworben werden kann: das mangelt hier nirgends, und findet sich oftmals in einem Grade und in einer Vollendung, wie bei Wenigen. In der Schreibart bemerkt man zwar, daß Haydn, und noch mehr Mozart, in ihren Quartetten, auf Andreas Romberg entschiedenen Einfluß gehabt haben: aber er hat sich dennoch die seinige selbst geschaffen und sie immer vollkommener ausgebildet, so daß er auch von dieser Seite einen sichern und ehrenvollen Platz in der Geschichte musikalischer Kunst behauptet und immer behaupten

wird. So wenig wir daher eine Zeit lang lauter Quartette von ihm hören möchten: so wenig möchten wir eine Zeit lang sie gänzlich entbehren. Und so, meinen wir, wird es andern, nicht einseitigen Freunden der Tonkunst gleichfalls gehen. — Mit diesen seinen Instrumentalwerken in ihren verschiedenen Gattungen, laufen nun seine Compositionen für den Gesang in den ihnen analogen — bis auf jene, aus letzter Zeit, die wir schon oben besonders bezeichnet haben — parallel hin; und bedarf es darüber keiner weitern Erörterung. —

Als Menschen mögen den werthen Entschlafenen diejenigen weiter schildern, die ihn genauer, als wir, gekannt haben. Das aber wissen wir, und Alle, die mit ihm in Berührung gewesen: er war ein durchaus achtungswürdiger, zuverlässiger, stiller, aber keineswegs innerlich unbelebter Mann, ein liebevoller Gatte, ein treuer Vater und Versorger seiner zahlreichen Familie, ein redlicher Freund, gerecht gegen fremdes Verdienst, auch wenn es dem seinigen entgegenstand, frei von aller Ue-

berschätzung dieses seines eigenen, und daher nicht im geringsten anmaßend, noch eitel oder einbildisch. Den Beifall Anderer, auch der Menge, wußte er zu schätzen; ohne ihm ängstlich nachzulaufen; Gegenbemerkungen nahm er achtsam, und, verdienten sie es, dankbar auf. Er drängte sich nirgends hervor und zog sich in den letztern Jahren von Oeffentlichem vielmehr gar zu sehr zurück in sein einsames Arbeitszimmer. Hier war er immer, vornehmlich aber in spätern Lebensjahren, am glücklichsten. Verloren in die Welt der Töne, vergaß er hier so mancherlei Lasten, die sich in letzter Zeit auf seine Schultern senkten. Von hier schritt er meist heiter und erheiternd heraus in den Kreis der geliebten Gattin und blühenden, von der Natur begünstigten Kinder, und trat dann etwa ein Freund mit freundlichem Worte hinzu, oder empfing er von Abwesenden ein solches Wort über seine Leistungen, so war er vollkommen zufrieden. — — So wird sein Andenken auch in dieser Hinsicht bei Vielen, wie bei uns, in Ehren bleiben; sie werden, wenn sie seine Compositionen hören, sich gern und theilneh-

mend auch seiner selbst erinnern, und ihm, wie wir hier thun, eine sanfte Ruhe in der Erde, und eine lange Wirksamkeit durch seine Werke wünschen. —

II.

Betrachtungen.

Die Fuge.

Zunächst an Dilettanten und Laien.

Unsere Zeit läßt sich in Hinsicht auf Tonkunst mit dem dreizehnten Jahrhundert in Hinsicht auf Poesie (in Deutschland) vergleichen. Nicht nur die weite Verbreitung einer gewissen Bildung und Geschicklichkeit in der Musik unter Allen, die auf Bildung überhaupt Anspruch machen, sondern auch die eigene Gestaltung der meisten Werke dieser Kunst, wie beides in unsern Tagen zu bemerken und in gleichem Grade nie dagewesen ist, scheint zunächst Folge des, jetzt eben auf sie fast ausschließlich gerichteten Kunstvermögens im Allgemeinen; und die Dilettanten sind es vornehmlich, die dem Strome seine fast unübersehbare Breite und

dies Bett bereitet haben, worin er nun mehr stürmisch vorüberwallt, als ruhig und würdevoll dahinzieht.

Ob eine große Breite, welche ohne einigen Nachtheil der Tiefe nicht möglich ist, gut, und der Kunst selbst förderlich sey, oder nicht: dies und Verwandtes sind Fragen, die, bleibt man im Wirklichen, Niemand ganz überschauen kann, und Niemand daher geradehin entscheiden sollte, so schnell man auch mit der Entscheidung zu seyn pflegt. Wissen wir doch überall nur, was damals und dort aus dem Vergangenen herausgekommen sey: nirgends aber mit Sicherheit, was aus dem Gegenwärtigen herauskommen werde; denn, wiewohl zwischen gewissen Momenten der Gegenwart und der Vergangenheit mehr oder weniger Analogie Statt hat: so gehören doch die Schlüsse aus dieser Analogie oft unter die täuschendsten — wie alle Welt, auch an ganz andern, als harmonischen Angelegenheiten, vielleicht nie auffallender, als in den letzten Jahrzehenden, erfahren hat. Ja, wiederholte sich sogar die Geschichte, es würde uns hierzu wenig helfen, indem sie uns selbst nicht mehr als die vorigen träfe, und wir dasselbe nicht zum zweiten Mal

als solches wiedererkenneten. Darum nehmen wir an: Was jede Zeit entscheidend mit sich bringt, sey es was es wolle, ist gut, wo nicht an sich, doch in Beziehung auf etwas noch unbekanntes Höheres; gut, nicht blos nothwendig.

Aus dieser Voraussetzung folgt aber keinesweges, daß wir nun, die Hände im Schooße, die Zeit allein schalten lassen; vielmehr, daß wir unsere Thätigkeit ihr, und dem, was sie schafft, gemäß ordnen — daß wir, wie man sich ausdrückt, handelnd in sie eingreifen sollen. Die Zeit ist eine gemeiniglich schwer gebärende Mutter; sie bringt ihr Kind, sie bringt es sicher und auch zur gehörigen Stunde: doch meist unter Krämpfen, anstrengenden, anfangs vergeblichen Versuchen, und starkem Blutverlust. Dagegen giebt's oft Rath und Mittel: diese sind nun treulich anzuwenden. —

Nachdem wir dies, auf so kleine Veranlassung, erwähnt haben, bemerken wir erst, daß damit von uns selbst ihr, der Zeit, unser geringes Opfer dargebracht ist, indem wir uns viel zu sehr ins Allgemeine verstiegen haben. Wir kehren zurück, wiederholend: die Tonkunst, was, und großentheils auch wie sie jetzt

ist, ward vornehmlich durch den Dilettantismus. Diesen bekämpfen wollen, wäre zweckwidrig, wenn es auch nicht vergebens wäre; ihn allein, ihn nach Willkühr schalten zu lassen, wäre unverständig oder lässig: hingegen, ihn weiter zu bilden, auf das Höhere und Bessere zu leiten, hieße im Sinne der Zeit für diese Kunst wirksam seyn.

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat sich daher aufgegeben, dies, nach Vermögen, in Ansehung mehrerer nicht unwichtiger Punkte nach und nach zu thun. Womit er sich diesmal versucht, zeigt die Ueberschrift. Er wird, seinem Zwecke gemäß, überall nur das Nöthigste und Wesentlichste erwähnen: wer mehr braucht und mehr will, findet davon in gründlichen Lehrbüchern, und das Beste, mit deren Beihülfe, wohl in sich selbst. Der Verfasser wird auch überall so zu schreiben bemühet seyn, wie es die Bestimmung dieser Aufsätze verlangt: wer das anders will, findet es auch in gründlichen Lehrbüchern. Zuvor sey aber noch angegeben, was er sich bei Dilettanten, und was bei Laien denkt.

Der Dilettant ist ihm der Freund der Tonkunst, welcher bei seinen Beschäftigungen mit

ihr und ihren Erzeugnissen, thätig oder genießend, blos oder doch ganz vorzüglich seinem individuellen Geschmacke folgt — jenem ziemlich dunkeln Etwas, das er seine Empfindung, wohl auch sein Gefühl nennt, und einem gewissen Zuge der Neigung, der da ist, ohne daß man recht weiß, woher. So hat nun der Dilettant bei seinen Beschäftigungen mit der Tonkunst und ihren Erzeugnissen nur ihre Beziehung auf ihn selbst vor Augen: er sucht nur eine angenehme Unterhaltung ein anständiges Vergnügen. Hierauf giebt er seinem Denkvermögen, blos oder doch ganz vorzüglich, die Richtung: überhaupt bekömmt dies aber eine, im Verhältniß zur Empfindung und Neigung, sehr untergeordnete Rolle; und einen Zweck außer der Beziehung auf ihn selbst kennet er nicht, oder läßt ihn doch ziemlich gleichgültig auf sich beruhen. Ob dann ein solcher Freund der Musik von ihr Profession mache oder nicht; ob er in der Ausführung viel oder wenig, Vorzügliches oder Alltägliches leiste: darauf kömmt es hier nicht an. Aus dem Begriffe selbst scheint aber Folgendes zu fließen: Da der Dilettant nur die Eine Seite der Sache sucht und will, liebt und übt, gemeiniglich auch sie allein

kennt und schätzt: so nennet man ihn einseitig. Und das mit Recht; denn er ist es ja! Ihn zu fördern, hat man mithin zunächst die andere Seite hervorzuheben, diese ihm anschaulich, und, gelingt es, werth zu machen.

Der Laie, unser zweiter Mann, verhält sich zur Kunst, wie der gemeine Mann z. B. zur Religionswissenschaft. Er forscht nicht über sie, er übt sich nicht an ihr, er macht keinen Anspruch auf Entscheidungen, sie betreffend: aber er schätzt sie im Allgemeinen, nimmt gern auf, was ihm davon im Leben nahe gebracht wird, läßt dies, ohne viel darüber zu sinnen, auf sein Gemüth wirken, wie es eben kann und will: haftet es und läßt etwas zurück, so ist's ihm lieb; geht's unwirksam vorüber, so läßt er's ruhig dahingleiten. Aus diesem Begriffe selbst scheint Folgendes zu fließen: Das allgemein Menschliche in der Kunst trifft ihn und trifft er nicht selten, und dann meist leichter, richtiger, und auch stärker, als das vom Dilettanten zu rühmen ist: was aber jenes allgemein Menschliche nicht bezweckt, oder auch, was für äußere Mittel zu diesem Zwecke verwendet werden, interessirt ihn nicht. Ihn zu fördern, hat man mithin zunächst diesen seinen

höchstachtbaren Natursinn möglichst zu erweitern und von Zeit zu Zeit neu zu beleben: mit allem Andern aber soll man ihn verschonen; man würde ihn damit nur stören, über sich selbst irre machen, und ihn von seinem, keineswegs unwürdigen Standpunkte hinweg, in ein nutzloses Hin- und Herschwanken vertreiben.

Diesen, wie uns scheint, eben so natürlichen, als wohlbegründeten Regeln wollen auch wir folgen; die breite Einleitung zum engen Vorhaben aber damit entschuldigen, daß sie nicht dem jetzigen allein, sondern auch dem gelten soll, was wir in der Folge daran zu schließen gedenken.

Vor einem zahlreichen und nicht ungebildeten Publicum wird heute Mozarts Requiem, morgen Grauns Tod Jesu, aufgeführt. Beide Werke gehören, von denen, welche für unsern Gegenstand anzuführen wären, unter die berühmtesten und trefflichsten; beide finden auch gewiß allgemeine Theilnahme. Wird nun diese Theilnahme bei allen Sätzen dieser Werke gleich groß seyn? Gewiß nicht! Oder wird doch die Aufmerksamkeit bei allen Sätzen gleich fest gehalten werden? Auch das nicht! Bei einigen

wird man vielleicht an drei Viertheilen der Zuhörer ein gewisses kaltes Dreinsehen bemerken, wird Leere oder Zerstreuung von den Gesichtern lesen, wird wohl gar jene leise ruckende Bewegung eines nicht zu nennenden Körpertheils beobachten können, die Alfieri bei seinen aufs Schärfste zugespitzten Dialogen mit italienischer Feinheit und italienischer Aufwallung beobachtete. Und bei welchen Sätzen wird dies vornehmlich der Fall seyn? Ohne Widerspruch: beim Kyrie des Requiem, und bei: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — der Passion. Ganz natürlich! Bei weitem der größte Theil unserer jetzigen Auditorien für Musik besteht aus Dilettanten: was diese für Uebung oder Genuß suchen, das finden sie hier nicht, wenn auch die Bescheidenern unter ihnen aus einer gewissen Scheu nicht gestehen, diese gelehrtern Sätze, wie sie sich ausdrücken, widerstünden ihnen wohl gar. Ein kleiner Theil der Anwesenden bestehet aus Laien: was diese suchen, will sich ihnen hier auch nicht recht ergeben. In das letzte Viertel ungefähr theilen sich Nichtige und Kenner: zu diesen beiden sprechen wir jetzt nicht.

Natürlich, sagten wir, sey jene Erschei-

nung: aber unerfreulich ist sie auch; unerfreulich, was die Zuhörer, unerfreulich, was deren Einfluß auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst betrifft. Wer die Fuge bei seinen Uebungen und Genüssen ganz fallen läßt und aufgiebt, der giebt eben damit nicht nur überhaupt eines der trefflichsten Bildungsmittel seines Geistes und seiner Geschicklichkeit für Musik auf: sondern ein Bildungsmittel, das in eben dem, wozu es führt, schlechterdings durch kein anderes ersetzt werden kann *). Er giebt aber auch eine Gattung auf, die ihm, näher und recht betrachtet, einen würdigen, wahrhaft edlen Genuß gewähren könnte; ja, die ihn erst fähig macht (und das möchte eben für den Dilettanten die Hauptsache seyn), das innere Wesen, den eigentlichen Gang, den wahren Gehalt bedeutender Werke auch des freien Styls zu erkennen, zu würdigen und recht vollgültig zu genießen.

Unerfreulich nannten wir jene Erscheinung

*) Wer dies und das unmittelbar Folgende nicht auf Treu' und Glauben annehmen will, der befrage irgend einen gründlichen Musiker, da es hier nicht ausgeführt, aber sehr leicht, und über allen Zweifel hinaus, dargethan werden kann.

auch rücksichtlich ihres Einflusses auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst. Der Künstler und das Publicum stehen stets in Wechselwirkung: was dies beharrlich nicht will, wird jener beharrlich nicht liefern; er müßte sich denn seiner Idee von Kunst als ein Held aufopfern wollen, wie Mozart, der einem seiner Verleger (Hoffmeister'n) auf dessen Eindringen: Schreib' mehr, wie sie's wollen, sonst kann ich nichts weiter von Dir drucken und bezahlen! zur Antwort gab: Nun, so verdien' ich nichts mehr, und hungere, und schere mich den Teufel drum! Wie Weniger Sache dies aber sey, und seyn könne, braucht nicht erst gesagt zu werden. — Daraus muß nun nicht blos der Nachtheil erwachsen, daß wir in dieser Gattung — die doch, in gewisser Hinsicht, der Gipfel und das Vollkommenste der ganzen Kunst bleibt, immer weniger erhalten, sondern auch, daß, wenn sich die Künstler weniger daran üben, selbst ihre andern, freiern Werke nothwendig nach und nach flacher und lauer werden, immer weniger wahren Kunstgehalt und Charakter bekommen, auch immer weniger von Dauer bleiben, so daß sie, nach Sättigung der Neugierde und nach Ge-

nuß ihrer etwanigen Reize in Außerwesentlichem, vergessen, ja zum Ekel werden *). Es kann nun einmal kein Tonkünstler ein größeres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Werk — nicht etwa nur für die Kirche, sondern von welcher Gattung es sey, liefern, wenn er nicht, wenigstens regelmäßige und technisch vollständige Fugen zu schreiben vermag: er kann es so wenig, als der Maler irgend ein größeres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Gemälde liefern kann, wenn er nichts von dem versteht, was in seiner Kunst Composition heißt. Ja, so wenig dieser selbst einfache, vereinzelte, untergeordnete Gegenstände, z. B. Portraits, Blumen, Früchte, einzelne Baumgruppen, außer etwa einmal durch ein glückliches Ungefähr, geistreich und gehörig behandeln kann ohne Kenntniß jenes Theils seiner Kunst und ohne

---

*) Auch von diesem gilt, was in der vorigen Anmerkung gesagt worden, und wer zum Ueberfluß einen handgreiflichen Beweis aus seiner eigenen Erfahrung haben will, der erinnere sich z. B. der frühern Quartette von Pleyel und deren von Mozart, die zu gleicher Zeit erschienen, so wie der Schicksale beider, und ihrer Wirkung auf ihn selbst.

Geschicklichkeit darin, so wenig kann jener selbst einfache, vereinzelte, untergeordnete Gegenstände, z. B. Lieder, Variationen, kleinere Sonaten, außer etwa einmal durch ein glückliches Ungefähr, geistreich und gehörig zu behandeln im Stande seyn ohne Kenntniß und Geschicklichkeit in dem Theile seiner Kunst, von welchem hier die Rede ist.

So verlieren also die Producte, es verlieren die Künstler, es verlieren die höher ausgebildeten Kunstfreunde, ja, es verlieren selbst die Dilettanten und Laien, und zwar direct und indirect, wenn die Fuge ganz vernachlässigt wird: sie wird aber bei dem jetzt so entscheidenden Einfluß der Dilettanten vernachlässigt werden, wenn wir nicht diese selbst dafür einigermaßen gewinnen. Lasset uns dies versuchen! —

Ich rede einen Dilettanten im Namen aller derer an, die überhaupt verständig mit sich reden lassen.

Giebst du mir wohl zu, Freund, daß das Denken beim Genießen möglich sey? Du wirst es zugeben müssen; du hast ja schon unzählige Mal die Erfahrung davon gemacht. Wenn du ein bedeutendes Gedicht auch nur so weit ver-

stehen wolltest, daß du wirklich einigen Genuß davon hättest, so **mußtest** du dabei denken; und wenn du Genuß davon gehabt, so **hattest** du dabei gedacht. Desgleichen wenn bedeutende, charakteristische Darstellungen eines vorzüglichen Schauspielers dich erfreuet hatten; oder wenn du ein bedeutendes Gemälde mit Vergnügen angesehen hattest. Das Gemälde wäre dir fast nur als eine Tafel mit allerlei Farben, neben einander gestellt, vorgekommen, hättest du nicht wenigstens erforscht: was stellt es vor? und wie ist durch diese Gestalten, diese ihre Bewegungen, ihre Mienen u. s. w. das ausgedrückt, was es vorstellen soll? Eben so mit der Musik. Ein Musikstück müßte dir fast blos als eine Menge von allerlei Tönen, zu und nach einander angegeben, vorgekommen seyn, wenn du auf die Verbindung, Folge, Absicht dieser Töne u. s. w. gar nicht geachtet hättest; und den Reiz, den dort die Farben, hier die Töne, an und für sich, ohne daß du irgend, und an irgend etwas gedacht, blos auf deine Sinne gemacht hätten, würdest du wenigstens kein wahrhaft menschliches Vergnügen, keinen eigentlich menschlichen Genuß nennen wollen. So hast du also tausendmal selbst

erfahren: das Denken ist beim Genießen möglich.

Hast du aber diese Erfahrung gemacht, so ist dir nothwendig auch die zweite zu Theil geworden: das Denken stört und mindert den Genuß nicht, sondern mehrt und erhöhet ihn — das Einzige vorausgesetzt: es wird nicht auf ganz untergeordnete Nebendinge gerichtet. Sahest du z. B. Schröder als Lear auftreten, und seine Gestalt, die Haltung seines Körpers, sein Schritt u. s. w. fielen dir gleich im ersten Augenblick auf; du fandest dich schon dadurch gereizt, zu erfahren, was das Alles wolle, und bald geleitet, zu finden, es solle dir eben diese ganz eigenthümliche Mischung von Kraft und Schwäche, von Härte und Liebe, von mächtigem König und niedergebeugtem Greis, andeuten: so faßtest du gewiß nun diesen Gedanken fester, fandest ihn im Laufe des Stücks immer mehr entwickelt, immer klärer und bestimmter im Bilde dir vorgehalten: du folgtest also dem Dichter und dem Schauspieler zugleich denkend und empfindend durch das Ganze; und da konnte es gar nicht fehlen, dein Genuß wurde durch dieses dein Denken nicht nur nicht gestört und gemindert, sondern gefördert und un-

gemein erhöhet. Nur in dem Falle wäre dein Denken dir hinderlich gewesen, wenn du gleich beim Auftreten Schröders blos hättest achten und dann vornehmlich sinnen wollen über z. B. seine herabhangenden, gelbbraunen — Stiefeln: ob sie vielleicht in Lears Zeit üblich gewesen u. dergl. Ganz dasselbe ist es nun mit der Musik. Ziehe die Parallele selbst, da sie hier auszuführen ganz unnöthig und obendrein weitläufig wäre. Um sie dir Anfangs zu erleichtern, denke an Werke, wo Dichtung und Auge dir nachhelfen — also zunächst an die Oper; denke an einzelne ganz vorzügliche Opern, z. B. an Glucks Iphigenia in Tauris und Mozarts Don Juan, an deren Absicht und Charakter im Ganzen, an Absicht und Charakter ihrer Hauptpersonen im Einzelnen — beides in Anwendung auf die Musik. Hast du dies zu Betrachtende auch nur einigermaßen im Klaren und folgst damit dem Stücke: so wird ganz unbezweifelt dein Genuß daran ungemein erhöhet und vermehrt werden.

Nun wirst du aber keinen Augenblick in Abrede seyn, daß der bessere Mensch überall, mithin auch bei seinen Genüssen, das Höhere, wo es eins giebt, suchen und es dem Niedern

vorziehen soll; daß dies Suchen, dies Vorziehen ihn ja erst zum bessern Menschen macht; daß es allein ihn von Andern wesentlich auszeichnet, und er sichs deshalb als Pflicht vorsetzt. Das darf nun in der Kunst, es darf mithin auch in der Musik, nicht anders seyn; und, was Genüsse anlangt, in der Kunst um so weniger, da es ja deren Bestimmung und Zweck ist, höhern und reinern, als blos sinnlichen Genuß zu gewähren, eben dadurch aber zur Veredlung des Menschen von Seiten seiner Empfindungen und Neigungen vorzüglich mitzuwirken. Indem nun, wie du gesehen, auch zugegeben hast, der höhere und lebendigere Genuß (auch an bedeutenden Werken der Tonkunst) ohne Denken beim Genießen nicht möglich ist: so folgt unabwendbar: willst du, auch in Absicht auf Musik, unter die Bessern gehören, so mußt du beim Genießen zugleich denken wollen. Du gehörst unter die Schlechten und Gemeinen, wenn du von der Musik blos ihren sinnlichen Reiz für das Ohr verlangst, blos diesen aufnimmst; du stehest auch nicht viel höher, wenn du dich (mehr männlich) blos an die Instrumente und ihre Handhabung, blos an Ueberraschendes und auf andere Weise ohne

alles dein Zuthun Wirkendes hältst, oder auch, wenn du (mehr weiblich) nichts beim Anhören und Ueben der Musik willst, als, mit Verzichtleistung auf alle freie, selbstbewußte Geistesthätigkeit, in eine Art gelinder, sinnlicher Behaglichkeit, oder doch in eine ganz unbestimmte Träumerei und in einen gewissen leichten Kitzel der Phantasie, versetzt zu werden. Denn wiewohl schon hier deine Denkkraft nicht gänzlich leer ausgeht, so bekömmt sie doch einen äußerst untergeordneten Antheil, und ist auch nur auf Untergeordnetes im Kunstwerke, ist auf die Mittel, nicht auf den Zweck, und zwar auf sehr untergeordnete Mittel zu diesem — sie ist auf die braunen Stiefeln Lears gerichtet.

Wünschest du nun aber jenen höhern und lebendigern Genuß, willst du mithin, da dieser ohne Denken beim Genießen nicht möglich ist, dich des erstern nicht entschlagen: so dürfen dir auch die Werke, die — wie manche das Empfinden mehr als das Denken, so das Denken mehr als das Empfinden in Anspruch nehmen, nicht gleichgültig seyn; du mußt wenigstens beim Anhören derselben ernstlich auf sie merken, beim Ueben sie nicht ganz abweisen; mußt bei beidem wenigstens versuchen, ihnen

ihre rechte Seite abzugewinnen, dich für diese interessiren, und anfänglich, bis du mit ihnen etwas näher umzugehen dich gewöhnt, und dich für sie auch mehr ausgebildet hast, es darauf ankommen lassen, ob und wie sie auf deine Empfindung wirken, oder nicht. Von jener Art ist nun die Fuge: von dieser Art wird also dein Benehmen gegen sie seyn müssen.

Willst du nun dies Benehmen zu dem deinigen machen, so brauchst du weiter nichts — denn Empfänglichkeit für Musik im Allgemeinen besitzest du ja — als eine Handleitung, wie du eben bei diesen Werken (bei Fugen und fugirten Stücken) deine Denkkraft zunächst beschäftigen — mit andern Worten: worauf du eben bei ihnen zuvörderst achten, und in welcher Ordnung und Methode du es sollst. Zu dieser Handleitung erbiete ich mich dir, nicht, als ob ich dir etwas zu sagen hätte, das unerhört wäre, und weder von gründlichen Musikern, noch aus guten Lehrbüchern gelernet werden könnte, sondern weil ich hoffe, es dir mehr in deiner Weise, mehr bei dir ansprechend, sagen — weil ich überhaupt auf diesem meinem Wege eben dir glaube näher treten zu können. Nur zum Ersten und Wesentlichsten führe ich

dich: hast du dich an diesem geübt, so findet sich's mit dem Andern theils von selbst, theils wird dir die ganze Sache dann so lieb geworden seyn, daß du es schon nicht lassen kannst, auch das Fernere und Zufälligere dir bekannt zu machen; ja, wäre das selbst nicht der Fall, und du bliebest bei dem Ersten und Wesentlichsten stehen: du hättest doch gewonnen, und ein Namhaftes. —

Daß eine Fuge ein von allen andern verschiedenes, mehrstimmiges Musikstück sey, weißt du schon; du weißt auch, daß es sich von den andern zunächst durch Folgendes unterscheidet. Ein einzelner, gleich Anfangs von einer Stimme ganz bestimmt und einfach ausgesprochener Hauptgedanke (Hauptsatz) herrscht durch das ganze Stück. Dieser Gedanke wird von den übrigen Stimmen, wie sie nach und nach eintreten, aufgefaßt, und, stets wiederkehrend, vorgetragen: was ihm aber beigesellet wird, bleibt ebenfalls durch das Ganze, vielleicht mit kleinen außerwesentlichen Abänderungen, festgehalten und wechselt nur durch Vertheilung an die verschiedenen Stimmen. Jede von diesen ist mithin, und in gleichem Maße, Hauptstimme, jede in gleichem Verhältniß obligat

und hervorstechend. Wird ja noch ein Zwischensatz hin und wieder angebracht, so muß er aus einem dieser Hauptgedanken genommen, oder doch ihnen analog seyn. Das Ganze des Stücks hat in der Regel keine weitern Einschnitte und Ruhepunkte, sondern strömt in einem Gusse fort, bis es, in seiner Folge immer enger, kräftiger und lebendiger zusammengedrängt, Alles ausgesagt hat, was der Meister in dieser Form über die gewählten Gedanken zu sagen vermochte.

Jener erste Hauptgedanke ist und heißt das Thema — wohl auch das Subject oder der Führer (Dux); der zweite, welcher die feststehende Begleitung desselben bildet, das Gegenthema — wohl auch das Contrasubject, oder die Gegenharmonie; jene angeführten, aus den Hauptgedanken genommenen oder doch ihnen analogen Nebensätze heißen die Zwischenharmonie; und soll der erste der Hauptgedanken (das Thema) da, wo er in einer andern Stimme und auf einer andern Stufe der Tonleiter eintritt, einen besondern Namen erhalten, so nennet man ihn den Gefährten (Comes), auch wohl die Antwort. Ist die Fuge blos aus dem Thema, dem Gegenthema, und einer Zwi-

schenharmonie gewebt, welche aus jenen genommen ist: so heißt sie eine strenge Fuge; ist die Zwischenharmonie nicht aus jenen genommen, sondern ihnen nur analog, vielleicht ihnen nur in der Empfindung oder in der gewählten Figur ähnlich: so heißt sie eine freie Fuge. Wird ein Stück als eine strenge Fuge begonnen und ihr Haupt- und Gegenthema durch die vier Stimmen, aber nicht viel weiter geführt; oder, werden sie zwar etwas weiter, aber auch mit noch mehr Nebengedanken, als die freie Fuge, behandelt: so heißt der Satz nicht Fuge, sondern nur fugirt (fugenmäßig bearbeitet) *).

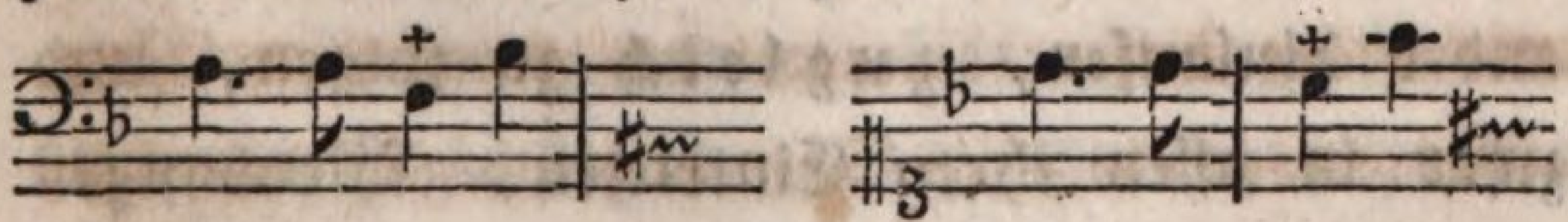
Damit dir dies ganz anschaulich und geläufig werde, laß es mich dir in Stücken, die dir gewiß bekannt und gleich zur Hand sind, nachweisen. Das Kyrie in Mozarts Requiem ist eine strenge Fuge; die meisten Fugen Joseph Haydns, z. B. in der Schöpfung, sind freie: und beide sind, was sie seyn wollen, in größter Vollkommenheit. Fugirte Sätze der

*) Die Doppelfuge wird, als selten vorkommend, und, für diejenigen, welchen obiger Aufsatz bestimmt ist, zu übersehen noch zu schwer, absichtlich hier übergangen.

ersten angeführten Art sind die trefflichen: Seine Tage sind abgekürzet — und: Seine Seele ist voll Jammer — im ersten Chor der Graun'schen Passion; fugirte Sätze der zweiten Art findest du jetzt öfters in größern Instrumentalwerken; auch die Ouverture zu Mozarts Zauberflöte ist ein fugirter Satz dieser zweiten Art. Betrachte nun diese angeführten Stücke genauer, um erst daran zu entdecken, was hier als das Wesentliche der ganzen Gattung, und was von den Bestandtheilen dieser gesagt worden ist: du wirst das nicht verfehlen können; dann vergleiche die Stücke unter einander, und du wirst auch leicht bemerken, wie sie alle zwar unter diese Gattung gehören, aber jedes eine besondere Art bezeichnet. Sie weiter zu studiren, kann man dir, dem Dilettanten, der nur einen würdigen Genuß sucht, nicht eigentlich zumuthen: diesen nun aber beim Anhören oder Durchspielen von Fugen und fugirten Sätzen zu finden, lenke deine Aufmerksamkeit auf folgenden Weg — vorausgesetzt, du hast dir Obiges deutlich und geläufig gemacht.

Achte erst auf nichts, als auf das Hauptthema in allen seinen Eintritten, Gängen und

Wendungen durch alle Stimmen, vom Anfang bis zu Ende des Stücks, so daß du ihm überall mit deinen Gedanken ganz bestimmt nachgehest, und es überall klar und deutlich heraushörest. Damit hast du vom ganzen Gebäude nicht etwa nur den Grundriß, sondern auch schon die architektonische Zeichnung der Hauptansicht. Es wird dir dieß beim bloßen Hören anfänglich vielleicht nicht überall so leicht werden, als du glaubst: aber es ist unumgänglich nöthig, steigert das Interesse, ist nicht ohne Reiz, und wird dir, nach einiger Uebung, sehr leicht und geläufig; denn die Schwierigkeit im Anfang liegt nicht in der Sache, sondern in deiner frühern Gewöhnung, alle Musikstücke nur im Ganzen, gleichsam in Bausch und Bogen, auf dich, und zwar blos auf deine Empfindung, wirken zu lassen. Kleine Abweichungen, die dir im Thema, wenn es als Gefährte erscheint, hin und wieder aufstoßen werden — z. B. in jenem Kyrie, statt



— diese laß dich nicht irren: sie sind nicht willkührlich und gegen die Regel, sondern nothwendig und auf die Natur unserer Tonleiter

begründet; du wirst auch darüber, hast du nur erst einige Schritte weiter gethan, leicht in's Klare kommen. —

Ist dir dieß Erste geläufig, so achte nun, und achte allein, auf das Gegenthema, das Contrasubject. Ich brauche dir nicht erst zu sagen, daß du es, z. B. in dem angeführten Kyrie, schon im zweiten Takte in der Altstimme eintretend findest. Mit diesem verfahre nun eben so, wie vorher mit dem Hauptthema, und mache dir dies Verfahren hier so geläufig, wie du dort gethan hast. — Für beide Uebungen wirst du wohl thun, nur ganz strenge Fugen, wie z. B. die angeführte, zu wählen — schon darum, weil du eben hier durch kein Beiwerk gestöret wirst und überall die größte Folgerichtigkeit entdeckst.

Sie, diese strengen Fugen, behalte nun auch zur dritten Uebung: der nämlich, beiden Hauptgedanken — dem Thema und Gegenthema — wie sie im Gange des Stücks neben einander hinlaufen, zugleich zu folgen, und zwar in allen ihren Eintritten, Wendungen und Verkettungen. Dies wird dir, auch bei aller Geläufigkeit im Auffassen der (in Gedanken) getrennten Sätze, anfänglich schwer wer=

den; aber ich bin gewiß, nahmst du es nur mit jenen beiden ersten Uebungen ernstlich, so lässest du hier nicht ab, denn es hat diese dritte so viel Aufregendes, Belebendes, auch so viel Angenehmes, schon in sich selbst, daß du dein Vorhaben durchsetzen mußt. Hast du es aber durchgesetzt, und so weit, daß es dir nicht mehr eben schwer fällt: so hast du auch alle Hauptsachen, worauf es bei dir in dieser Gattung ankömmt, in der Gewalt, und das Uebrige fällt dir so leicht, wird auch nun von anderer Seite (durch Gefühl und Geschmack) bei dir so unterstützt, daß es kaum noch weniger Worte darüber bedarf.

Ueber deine Vorübungen an freien Fugen bedarf es auch dieser nicht. Du verfährst mit ihnen, wie mit den strengen; und hast es hier noch leichter und bequemer. Noch weniger bedarf es eines nachweisenden Worts, was die fugirten Sätze der ersten Art anlangt, da sie ja nichts sind, als, nicht fortgeführte, nicht vollendete, nur angelegte, strenge Fugen. Und über die fugirten Sätze der zweiten Art — z. B. der Overtura zur Zauberflöte — wird auch dies Wenige genügen. Du nimmst sie also vor dich, diese berühmte Overtura.

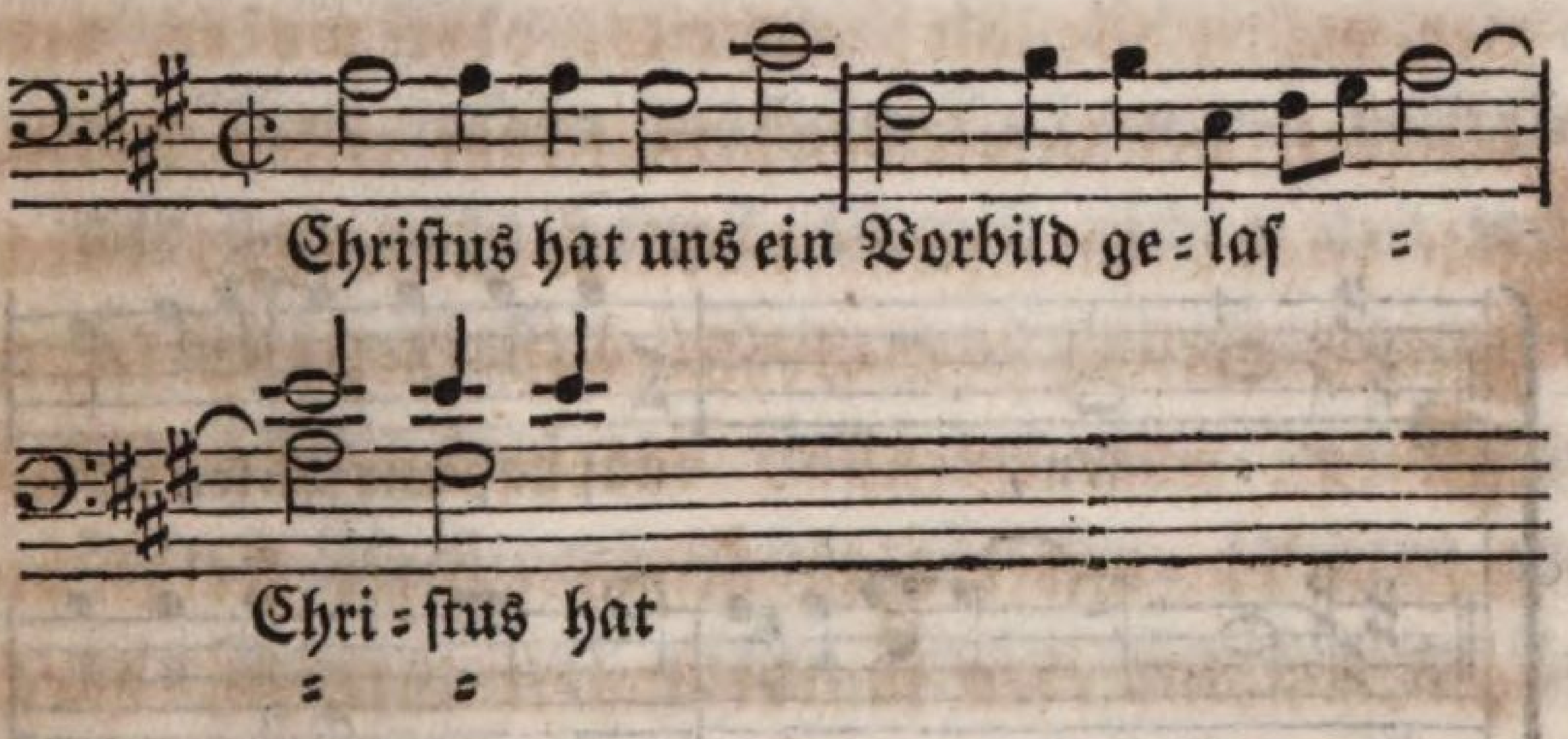
Leicht wird es dir nun schon, auch hier das Haupt= und das Gegenthema zu finden und zu verfolgen; und eben so leicht wird dir ein Gleiches mit der Zwischenharmonie — mit den, in jenem Stück so reichen, so anmuthigen, so passenden, und so reizend vertheilten Nebengedanken, wie sie den Hauptsätzen theils in der Erfindung und Construction, theils in der Benutzung und im Ausdruck, analog sind. Daß du dich durch diese nicht zerstreuen, nicht aus dem innern Zusammenhange des Ganzen bringen lassest, ist das Einzige, woran ich dich zu erinnern habe. In dieser Gruppirung, Abwechselung, Mischung waltet mehr das Genie, als die Regel, wiewohl jenes diese, wenn's recht ist, (wie allerdings in unsrer Overtura,) nirgends verletzt: und darum ist eben hier über das Einzelne, wenn man nicht jedes bestimmte Stück kritisch durchgehen will, nichts weiter zu sagen, zumal da sich, was allenfalls zu sagen wäre — hat man nur jenen kleinen Cursus ernstlich gemacht — von selbst ergiebt, und schon durch die Empfindung gewürdigt und genossen wird.

Hast du nun aber so über die Fuge, während des Hörens oder Spielens, zu denken dich

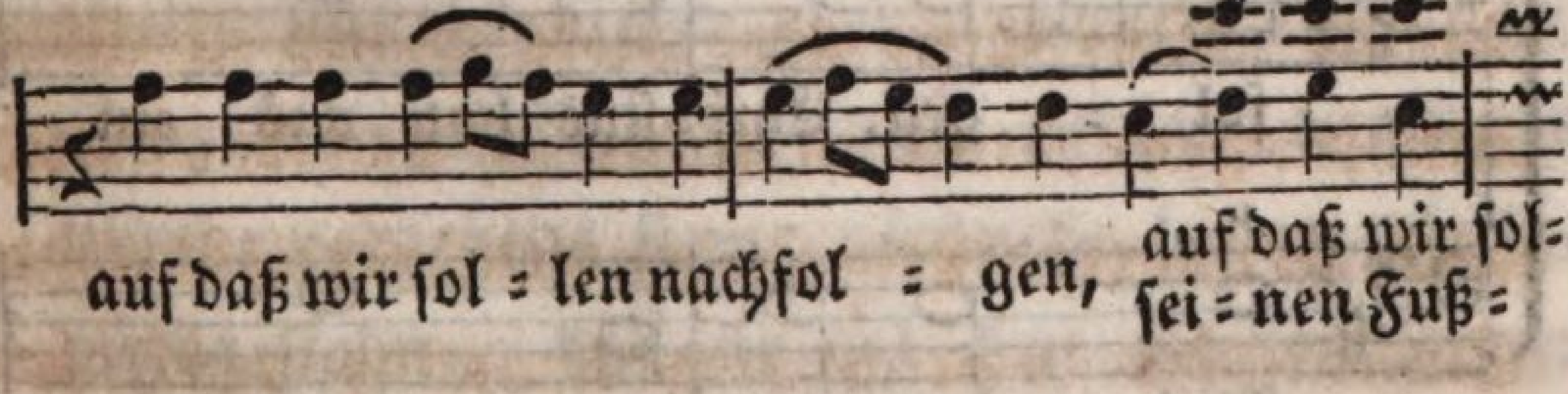
gewöhnt, so wird nun auch der Geist jedes guten Stücks dieser Gattung, oder vielmehr der Geist seines Verfassers, wie dieser ihn darin ausgeprägt hat, deinem Geiste; es wird ferner der Ausdruck des Stücks, wenn es nämlich Ausdruck hat und nicht blos ein Werk des Verstandes ist, deinem Sinn und deiner Empfindung, nicht mehr fremd bleiben; endlich wirst du auch das Nähere in der kunstreichern Construction und das Eigenthümliche in einzelnen Combinationen, wenigstens ahnen, und daran, auch schon in dieser Ahnung, wahren Genuß finden. Ueber die ersten beiden Punkte (den Geist und Ausdruck des Werks) läßt sich auch hier, wie allerwärts, im Allgemeinen nichts, obschon bei Betrachtung einzelner vorzüglicher Stücke eben das Beste sagen, der Natur der Sache nach; über das Letzte (die Kunst, im engern Sinne des Worts,) will ich nichts erwähnen, um dich nicht zu überhäufen, und damit mehr zu verlieren, als zu gewinnen. Ein Einziges, was unter die künstlichern Combinationen im Lauf der Fuge gehört, laß mich nur anführen, da eben dies dir nicht schwer, und, ist es wohl angebracht, besonders erfreulich seyn wird, zu

bemerken; und das sind die Stellen, wo der Componist das Hauptthema ihm selbst, und das Gegenthema wieder ihm selbst, zur Begleitung giebt, beide zwar in eigenthümlicher Gestaltung, doch nicht umgeändert; die Sache technisch ausgedrückt: wo die Zwischenharmonie ganz eigentlich das Thema und Gegenthema selbst ist, und zwar anders, doch nicht verändert. Du wirst das am ersten, und wahrscheinlich am liebsten da finden, wo der Hauptgedanke, verkürzt, zu demselben, in seiner vollen Gestalt, auftritt, oder wo er, verlängert, bei demselben, in seiner ersten Form, sich zeigt; und zwar verkürzt, intensiv, durch Verminderung der Größe und Geltung seiner Noten, oder extensiv, indem nur ein Stück davon ein anderes in dessen ganzer Folge begleitet; und eben so verlängert intensiv, durch verdoppelte Größe und Geltung der Noten, oder extensiv, durch weitere Fortführung der Figur. Das Erste wird mehr deinen Verstand beschäftigen; denn es führt zu den kunstreichsten, wunderbarsten Zusammenstellungen: das Zweite aber zugleich deine Empfindung kräftig ansprechen; denn es gehet pathetisch und prächtig hervor. Ueber das Erste vergleiche z. B.

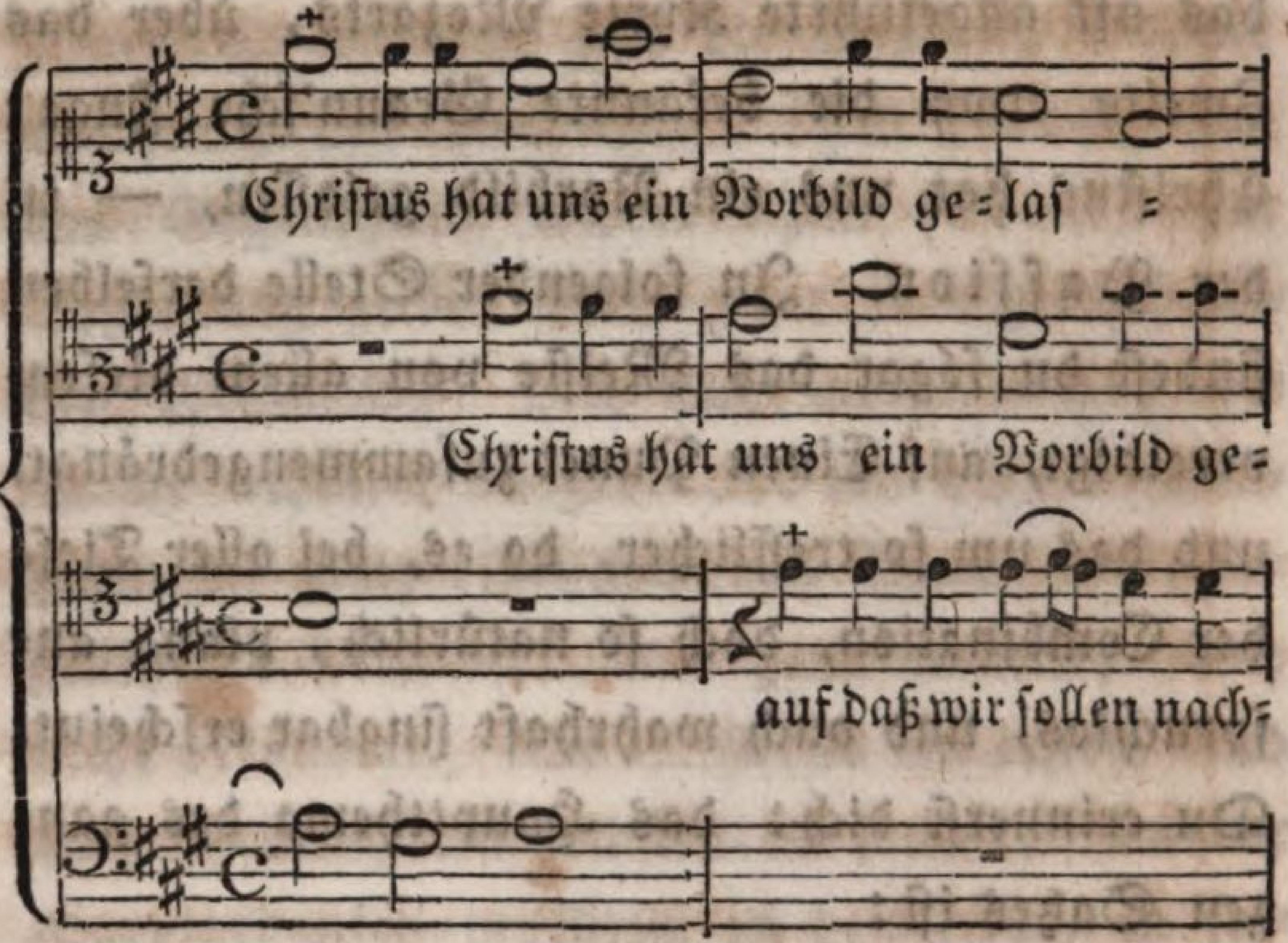
das oft angeführte Kyrie Mozarts, über das Zweite etwa die bekannte Graun'sche Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, — in der Passion. In folgender Stelle derselben findest du sogar das Meiste von allem diesem vereinigt, auf Einen Punct zusammengedrängt, und das um so trefflicher, da es, bei aller Tiefe der Combination, doch so natürlich, plan, anspruchlos, und auch wahrhaft singbar erscheint. Du erinnerst dich: das Hauptthema des ganzen Satzes ist:

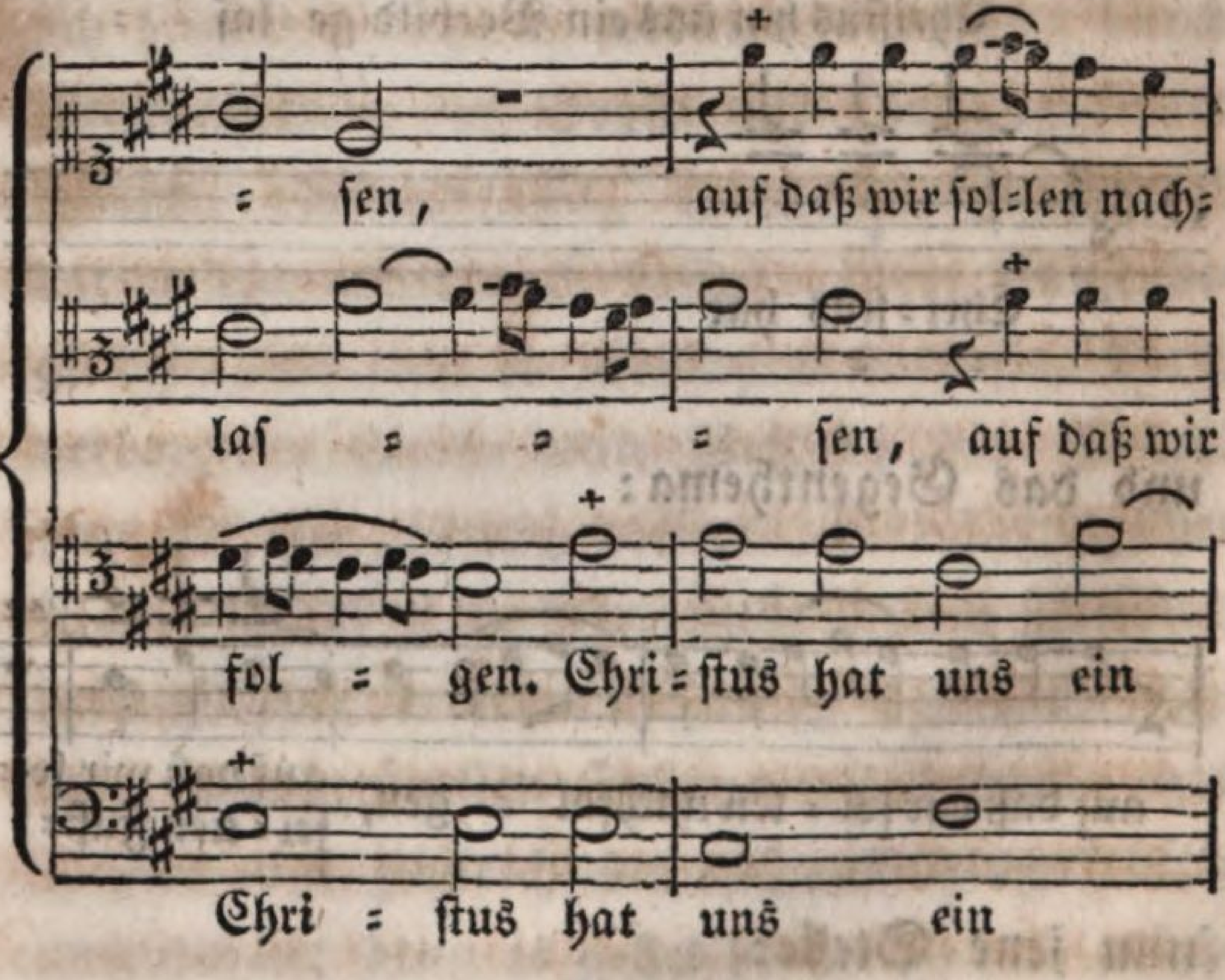


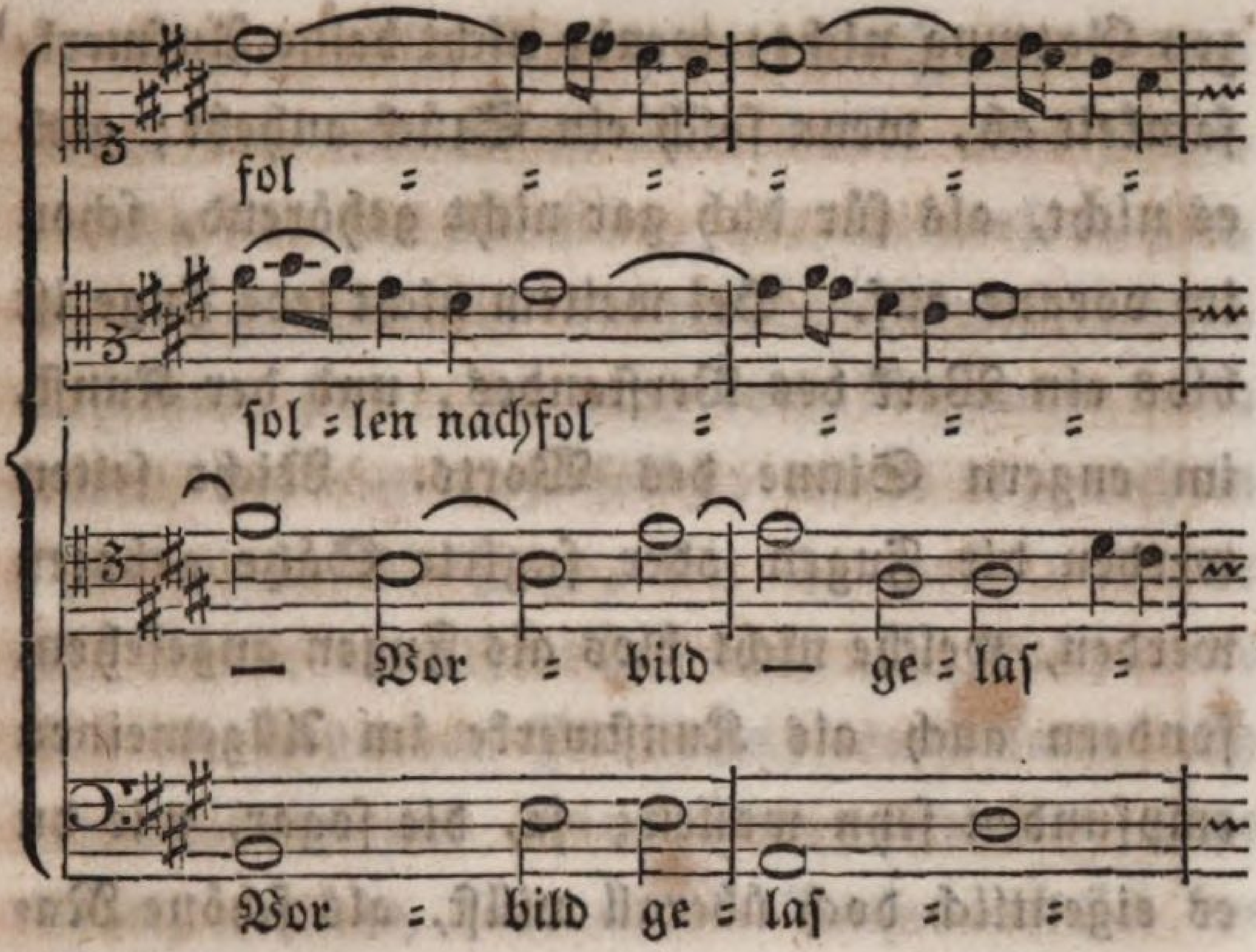
und das Gegenthema:



nun jene Stelle:


Christus hat uns ein Vorbild ge = las =
Christus hat uns ein Vorbild ge =
auf daß wir sollen nach =


= sen, auf daß wir sol=len nach =
las = = = sen, auf daß wir
fol = gen. Chri = stus hat uns ein
Chri = stus hat uns ein



Aber unſern wackern Laien — verlaſſen wir den nicht ganz? Gewiß nicht: nur wird Er uns verlaſſen haben, und längſt; denn in der That, was ſoll ihm, der über das dargebotene Kunſtwerk nicht reflectirt, ſondern nur mit Achtung und gutem Willen ſich ſeinem Totaleindrucke hingiebt — was ſoll ihm alles das oben Erwähnte? Wir können ihm nicht zumuthen, uns in dieſer oder anderer Hinſicht in's Einzelne zu folgen; und thäten wir's, es würde vergebens ſeyn: vielmehr haben wir ihm zuzugeſtehn, daß er bei den meiſten Fugen, wie ſie nun ſind, ziemlich leer ausgehe. An ihn daher nur das Wort: Widerſtrebe der gan-

zen Gattung nicht; wende nicht deine Aufmerksamkeit ab, wenn solch ein Stück anhebt; gieb es nicht, als für dich gar nicht gehörend, schon im voraus auf. Bei weitem nicht jede Fuge ist blos ein Werk des Verstandes, und der Kunst, im engern Sinne des Worts. Nicht selten werden dir Fugen oder fugirte Sätze geboten werden, welche nicht blos als Fugen angesehen, sondern auch als Kunstwerke im Allgemeinen empfunden seyn wollen; ja, die sogar, wie du es eigentlich doch überall willst, als schöne Naturwerke, einen gewissen bestimmten Eindruck auf dich machen, einen sichern Genuß dir verschaffen werden. Dieß wird nun vornehmlich bei den Fugen oder fugirten Sätzen geschehen, die wir so eben in anderm Bezug näher bezeichnen wollen, und derentwegen du wohl die folgenden kurzen Sätze durchlaufen magst, um dir etwa daraus abzunehmen, was dich mit angeht.

Wir wenden uns nämlich an die Componisten, denen daran gelegen ist, daß diese ganze Gattung nicht vernachlässigt, sondern vielmehr wieder zu dem Ansehen und der Theilnahme beim Publicum gebracht werde, die sie in alten Zeiten genossen — das heißt, an Alle, die es mit ihrer Kunst und sich selber ernstlich meinen.

Schreibt ihr Werke, woran ihr nur euren Geist und eure Kunst üben wollt, oder solche, welche nur für Künstler, für Virtuosen, für, diesen gleichmäßig ausgebildete Kunstfreunde, bestimmt sind: so darf euch Niemand drein reden, als eben diese selbst; macht es, auch in Hinsicht auf die Fuge, wie ihr wollt und wie ihr könnt: aber ihr dürft auch nicht Beschwerde führen, wenn das Publicum, wenn namentlich Dilettanten und Laien, davon weiter keine Notiz nehmen, sondern die Sache auf sich beruhen lassen. Schreibt ihr aber Werke, die für das Publicum bestimmt sind, die mithin dem Künstler und Kenner, dem Virtuosen, wenn er zugleich zu diesen gehört, aber auch dem aufmerksamen Dilettanten und dem wohlwollenden Laien Etwas seyn sollen, und etwas Bedeutendes: so achtet auf folgende Vorstellungen, und nehmt sie, wenn ihr nichts Gegründetes dagegen einwenden könnt, mit gutem Willen auf!

Gebt in Werken für das große Publicum nicht Fugen, die, in den Hauptgedanken wie in der Ausführung, blos als Werke des Verstandes Bedeutung haben, sondern solche, die gleich im Thema, und dann freilich auch in der

Behandlung desselben, einen bestimmten Charakter besitzen, wirklich etwas ausdrücken, und, werden sie gesungen, eben das ausdrücken, was die Worte sagen. Daß dieß möglich und zu erreichen sey, versteht sich zwar von selbst: wollt ihr aber den Beweis auch aus der Erfahrung, und zugleich schöne Muster dafür haben, so betrachtet z. B. folgende bekannte Stücke. Händels Fuge: Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm aus ꝛc. im Messias. Außerdem, daß hier die Worte rhetorisch so bestimmt und treu declamirt sind, als wär' es in einem Recitative: wie unverkennbar liegt in diesem Thema der Ausdruck bittern Spottes und frechen Hohns; und wie wohlbedächtig entfernt sich eben hier der große Meister auch im Verfolg des Satzes von diesem Thema und diesem Ausdruck gar nicht, weder in's Unbestimmtere, noch in's Fremdartige! Mit welcher Energie, Pracht und Feierlichkeit spricht Emanuel Bach schon im Thema, und dann in der ganzen Ausführung, aus, was die Worte sagen: Alle Lande sind seiner Ehre voll! (Im: Heilig.) Wie wahr und treu drückt Graun den festen Glauben und getrosten Muth, nicht kühn, hellstrahlend, sondern, wie es hier vollkommen

recht war, innerhalb der Gränzen christlicher Demuth, und bei der Erinnerung an die Leiden des Unschuldigen — aus, in der kurzen, aber schönen Fuge des Chors: Freuet euch, alle ihr Frommen: „Und was er zusaget, das hält er gewiß.“ (In der Passion.) Wie einfach-groß, fest und würdevoll spricht derselbe Meister die Huldigung, dem verherrlichten Erlöser dargebracht, aus, in der, überhaupt musterhaften Fuge: Tu, rex gloriae, Jesu Christe! (Im *Te Deum*.)

Um auch einige blos fugirte Sätze anzuführen: wie bestimmten Ausdrucks, wie entschiedenen Charakters sind nicht schon die Themata Grauns, die wir oben angeführt haben: Seine Tage sind abgekürzet — Seine Seele ist voll Jammer! — oder Händels: Und Er regiert von nun an und ewig, im Halleluja des Messias! oder Mozarts: Quam (vitam) olim Abrahae promisisti — im Offertorium des Requiem! —

Ferner: Schreibt diese eure Fugen und fugirten Sätze, so viel die Gattung selbst zuläßt, leichtfaßlich und plan, wenigstens überall klar, rein, folgerecht, und nicht überladen durch Schwierigkeiten für die Ausführung durch In-

strumentengeräusch, durch frappantes Moduliren u. dergl., damit nicht der Sinn und der Gang des Stücks dem Zuhörer verdunkelt werde. Wenn irgendwo in eurer Kunst, so zeigt sich eben hier wahrer Reichthum, nicht im verschwenderischen Austheilen blinkender Scheidemünze nach allen Seiten hin, sondern im großartigen Anlegen gediegenen Goldes zu sicherm Zweck; nicht als Freigebigkeit des leichtgesinneten Weltmanns, sondern als Liberalität des ernsten Königs.

Endlich: Gebt diesen euren Fugen, vornehmlich den freien und den blos fugirten Sätzen, am allermeisten aber denen, die nur für Instrumente geschrieben sind — wo mithin der Zuhörer des Eindrucks der Worte und der Erleichterung des Auffassens durch dieselben besonders bei den Eintritten der Singstimmen entbehrt — gebt diesen so viel Nebenreize und Anregungen für Phantasie und Empfindung, als, ohne der Gattung zuwider zu handeln und eurer eigenen Hauptsache hinderlich zu werden, möglich ist. Wie das gemeinet sey, und zugleich, wie es zu machen, bedarf keines Wortes, außer der Hindeutung — was Instrumentalstücke betrifft, auf Mozarts Finale

zur Symphonie aus C dur, und auf dessen Overtura zur Zauberflöte: und wenn von Gesangstücken die Rede ist, auf mehrere der Fugen und fugirten Sätze in J. Haydns Schöpfung und Jahreszeiten. Ueberhaupt werdet ihr für die Erfüllung dieses Wunsches, und für das Popularisiren der Fuge nach allen ihren Arten im Allgemeinen, schwerlich ein trefflicheres Vorbild finden, als diesen herrlichen Meister.

Solchen Fugen, die doch wahrlich auch den Künstler und Kunstkenner vollkommen befriedigen, wird der Dilettant, wenn er erst das will, was wir ihm hier riethen und wozu wir ihn anleiteten — gern folgen, und der Laie wird ihnen gern sich hingeben: mehr könnt ihr aber von diesen beiden nicht verlangen und mehr braucht's auch eben hier nicht.

Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst.

Ueber die Erzeugnisse keiner Kunst wird von so Vielen und so verschieden geurtheilt, als über die der Ton- und Schauspielkunst. Das ist natürlich. Ihre Erzeugnisse selbst sind so höchstverschieden, daß Jeder etwas für sich findet; sie werden überall öffentlich ausgestellt, und alle Welt geht hin, sich mit ihnen bekannt zu machen; mit der Zahl der Theilnehmenden an jedem Ding, da sehr Wenige sich alles Urtheilens entschlagen, wächst die Zahl der Urtheilenden; mit ihrer und ihrer Wünsche Verschiedenheit, die Verschiedenheit ihrer Urtheile. Bei der Musik — denn bei ihr allein verweilen wir hier — kömmt nun noch der Umstand

hinzu, daß sie kein Ur- und Vorbild in der Außenwelt hat, das einigermaßen als Anhalt- und Vereinigungspunct der Urtheilenden dienen könnte. Wie verschieden auch die Urtheile z. B. über einen gemalten Rosenzweig ausfallen mögen: in Einem Hauptpuncte treffen sie alle zusammen; denn Jedermann hat natürliche Rosen gesehen, vergleicht die gemalten mit den natürlichen; und sagt er nun sein Urtheil aus, so kann dies sehr unkünstlerisch, doch unmöglich ganz falsch herauskommen. Zwar lieset man freilich auch oft genug: „Die Musik hat ihr Ur- und Vorbild in der innern Welt der empfindenden Menschenbrust"; aber, haben wir dies auch vorläufig — bis zu einer fast abschreckenden Fülle von nöthigen nähern Bestimmungen — einzuräumen: so muß der Mensch doch die Veränderungen seines jedesmaligen Zustandes, die wir Empfindungen nennen, schon kennen, muß gewohnt seyn, sie auch jetzt im Momente des Urtheilens zum klaren Bewußtseyn zu bringen, muß die schwierige Fertigkeit besitzen, sie in Begriffe zu fassen, will er über das urtheilen, was sie hervorbrachte, und in Worte, will er es aussprechen. Daß dies aber nicht eines Jeden Sache sey, und seyn könne:

das braucht kaum erwähnt zu werden. „Wer das nicht kann, der soll nicht urtheilen." Wohl wahr; aber er thut's doch. Ja, bei weitem die Meisten, nach der nur allzubekannten Menschenschwäche, urtheilen über nichts lieber, über nichts schneller, als was sie nicht verstehen; denn bei dem, was sie verstehen, kennen sie das Schwierige, sowohl der Leistungen, als des Urtheilens. — „Nun, so thue Jeder nur, dreist, frischweg, wohin es ihn zieht und wie es ihm beliebt, verachtend jedes Urtheil leidiger Gesammtheit!" So sagst du, der du zwanzig Jahr' alt bist, oder etwas drüber: wenn du vierzig seyn wirst, sprichst du anders; und bist du sechzig, so belächelst oder bereuest du, jemals so gesprochen zu haben. — Indessen ist es jetzt nicht unsre Absicht, bei den Urtheilen unbegränzter Gesammtheit zu verweilen. Wir lassen diese auf sich selbst beruhen; und um nicht ohne Abschiedswort aus so großer Gesellschaft zu scheiden, wiederholen wir das nicht unbekannte: Ein Kunstwerk, das auf die Gesammtheit blos Empfindungsfähiger, wie es auch um ihr Verhältniß zur Kunst stehe, gar nicht wirkt, ist gewiß nicht gut, obschon darum nicht schlecht; eins, das auf sie wirkt, gewiß

nicht schlecht, obschon darum nicht gut; eins, das sie sogleich vollkommen zufriedenstellt, wenigstens nicht vortrefflich.

Wir wenden uns zu den Urtheilen derer, welche man unter den Namen der Tonkünstler und Musiker, Kenner und Liebhaber der Tonkunst, befaßt, mithin derer, die empfindungsfähig, nicht blos im Allgemeinen, sondern besonders auch für Musik sind, die über ihre Wirkungen an sich selbst mehr oder weniger Erfahrungen gemacht haben, auch über die Mittel, wodurch diese Kunst ihre Wirkungen hervorbringt, mehr oder weniger Kenntnisse besitzen. Sollte man nicht von diesen einige Uebereinstimmung der Urtheile über Werke der Tonkunst, wenigstens über das Wesentliche derselben, erwarten? Die Erfahrung lehrt das Gegentheil; und wo sie sich über wenige der vortrefflichsten Werke dennoch findet, sie, diese Uebereinstimmung der Urtheile über ihr Wesentliches: da ist sie erst nach Verlauf geraumer Zeit von dieser selbst gleichsam aufgezwungen worden. Diese Erscheinung ist so allgemein und offenkundig, daß es nicht einmal der Beispiele zu deren Erweise bedarf. Und wer diese dennoch verlangt, der denke nur an Gluck und

Mozart. Woher nun diese Verschiedenheit der Urtheile selbst in jenen Kreisen? Woher anders, als aus der Verschiedenheit derer, die sie ausfüllen?

Sterne (in Yoriks Reise) theilt die Reisenden, und, nach ihm, Jean Paul (in der unsichtbaren Loge) die Spaziergänger, in vier Klassen. In der ersten laufen, nach ihnen, die jämmerlichsten, die es aus Eitelkeit und Mode thun; in der zweiten, die Gelehrten, um sich eine Motion zu machen, und weniger, um zu genießen, als, um zu verdauen, was sie genossen haben. In der dritten sehen wir, die mit Augen der Landschaftmaler wandeln; in der vierten, die nicht blos ein künstlerisches, sondern ein geheiligtes Auge auf die Schöpfung fallen lassen, die in diese blühende Welt die zweite verpflanzen und unter die Geschöpfe den Schöpfer. Wir können die Musik-Hörenden und Beurtheilenden ähnlicher Weise in diese vier Klassen ordnen. Daß manches von ihnen Anzuführende auch auf die Beschauer der Werke anderer Künste, ja des Lebens selbst, sich anwenden läßt: das wird unsern Betrachtungen keinen Schaden thun.

Um die erste Klasse, die nur aus Eitelkeit und Mode Musik hört, Musik beurtheilt, auch wohl Musik macht, wollen wir uns nicht viel bekümmern; bekümmert sie sich doch um uns ganz und gar nicht. Ihr ist Opernhaus und Concertsaal, (auch die Kirche, wenn in ihr musicirt wird,) nichts, als ein geräumiger Platz, wo sich Leute wohlgekleidet und unbeschwert versammeln, um dann dagewesen zu seyn und darüber mitsprechen zu können. Wie die Sängerin „geht", d. h. wie sie gekleidet ist, beschäftigt sie mehr, als was und wie sie singt; sie hätten einem Concerte Mozarts beiwohnen können, ohne etwas interessanter zu finden, als, daß Er, der so große, gewaltige Werke geliefert, ein so kleines, schwächliches Männchen war. Ihnen ist in der Musik Alles recht oder Alles unrecht, was, eben an diesem Tage, eben in dieser Gesellschaft von Ton, für recht oder unrecht erklärt wird; und der Ton, der rechte und feine, ist ihnen der, welchen die beliebteste Frau, der angesehenste Herr, eben an diesem Tage, in dieser Gesellschaft angiebt. Es ist dies bei den Meisten nicht Beschränktheit, sondern freiwillige Beschränkung. Sie wollen nichts weiter seyn und haben, wenn sie

auch weit mehr seyn und haben könnten. Sie meinen's nicht übel; sie meinen's gar nicht: sie meinen blos. Uebrigens findet man diese Musikliebhaber meistens unter Reichen und Vornehmen beider Geschlechter in großen Städten.

In die zweite Klasse gehören, die aufmerksam, aber (darf man so sagen) blos mit dem Verstande hören. Sie wünschen, Kunstkenner genannt zu werden, und erreichen nicht selten ihren Wunsch. Manche von ihnen ziehen sich von Allem zurück, was heutiges Tages geschrieben und wie es vorgetragen wird. Es mißfällt ihnen dies Alles; warum? Weil es nicht so ist, wie vor vierzig, funfzig Jahren, oder sonst in vergangener Zeit. Sie haben, wie gewisse Gelehrte mit dem Examen, ihren Cursus mit den Jünglingsjahren für die ganze Lebenszeit vollendet. Was sie damals entzückte, und vielleicht mit vollem Recht, das ist nun nicht blos gut, sondern allein gut. Bei dieser einseitigen Vorgunst kann die jetzige Musik, die so weit anders geworden, sie wenig berühren; und so Weniges kann man leicht sich selbst abläugnen. Die Letzteres nicht thun, sondern aufrichtiger verfahren, beziehen sich auf die geringe Wirkung jetziger, mit der ohne Vergleich

stärkern und innigern, vormaliger Musik: bedenken aber nicht, daß ihr Urtheil blos von der Wirkung auf sie abgezogen ist; daß der Grund in ihnen liegt. Ihre Reizbarkeit ist vermindert, ihre Empfindung erkaltet: nun soll es der Musik an Reiz und Ausdruck fehlen. „Aber die Musik meiner Jugend entzückt mich ja noch immer, wenn ich sie höre!" Ist es aber auch wirklich die Musik, die dich da entzückt, und nicht vielmehr die Jugend, in die sie dich zurückversetzt; die Jugend, mit ihren tausend süßen Erinnerungen, die, wenn auch ohne klares Bewußtseyn, ja, in ihrem unbestimmten Dunkel nur um so mächtiger, mit hinein spielt? Oder, wenn Phillis schön ist, ist Doris darum garstig, weil sie anders ist? — Aber so macht's der Mensch, wenn er sich blos gehen läßt, wie er eben ist! — Andere, und Geringere (auch Fatalere) aus dieser Klasse, sind die erstorbenen, einbildischen Grammatiker der Tonkunst, die nichts weiter sind, als eben solche Grammatiker. Sie versäumen nicht leicht die Aufführung eines neuen Musikstücks, aber allein, oder doch zunächst, um irgend einen Verstoß gegen die Regel, wäre es auch nur eine herkömmliche, auszuspüren. Eine kleine

Reminiscenz, eine verdeckte Quinte, eine verbotene Octave, ist ihnen ein wahrer Fund, besonders an einem berühmten Meister; und sie zucken die Achseln über Mozarts ganzes, wunderherrliches Finale des ersten Acts des Titus, weil allerdings, in der Umkehrung einer der begleitenden Figuren, eine solche vorkömmt. Sie gleichen jenen Recensenten, die von einem schönen Gedicht nichts zu verkündigen haben, als einen falschen Reim; oder jenem Kritiker in Wilhelm Meisters Lehrjahren, der an Wilhelms Darstellung des Hamlet nichts bemerkenswerth fand, als das weiße Bändchen, das, beim Fechten mit Laertes, unter der schwarzen Kleidung hervorguckte. „Aber, wär' es denn nicht besser, der falsche Reim, das weiße Bändchen, wäre nicht da?" O ja; es wäre besser: und Ihr habt Recht. — Uebrigens findet man diese beiden Arten Männer (Weiber dieser Arten giebt's wohl nicht,) der Natur der Sache nach, fast allein unter etwas bejahrten Künstlern und verschollenen Kunstrichtern. — — Aber es gehören auch in diese Klasse die Virtuosen, die nichts sind, als Virtuosen: geschickte Söhne Tubalkains, „von dem herkommen die Geiger und Pfeifer." Für

sie hat blos, oder doch bei weitem zumeist, das Schwierige, das Halsbrechende, und dessen gelungene oder mißlungene Ausführung, Interesse; wie für den Seiltänzer von Profession der Gang auf Draht. Was leicht auszuführen, ist ihnen gleichgültig; was einfach und natürlich, alltäglich und fade. Schwieriges und dessen gute Ausführung gehört freilich mit zur Sache, besonders bei Virtuosen: aber als Mittel zum Zweck. Von diesem wissen sie selten oder nehmen doch wenig Kunde davon. Sie halten sich an jene: mit diesem wird sich's schon finden. Und in der That — (in so vielerlei Gestaltungen wirkt des Menschen geistige Natur, und von so verschiedenen Seiten zugänglich ist das Gebiet der Tonkunst!) wollen wir aufrichtig seyn, so müssen wir ihnen zugestehn: Besitzen sie, neben großer Geschicklichkeit, wenn nicht Genie, doch Geist überhaupt und Talent, so findet sich's mit dem Zweck auch wirklich — gewissermaßen, und in glücklicher Stunde, unter günstigen Verhältnissen; sonst aber auch gar nicht. Da nun die Geschicklichkeit ausgezeichneter Virtuosen großen Fleiß gekostet, und das, worauf der Mensch diesen verwandt, ihm eben darum sehr werth wird; da sie überall

Personen die Fülle erblicken, die, was sie vermögen, nicht vermögen, doch aber es gern möchten; da sie überall Verwunderung und Preis, wenn auch nicht Antheil und Wohlgefallen finden, Verwunderung und Preis aber plötzlicher und lauter hervorbrechen, als Antheil und Wohlgefallen, und des Menschen Eigenliebe oder Eitelkeit vom Plötzlichen und Lauten nur allzuleicht dahingerissen wird, besonders in Momenten, wo durch angestrengte Leistungen er ohnehin gereizt und zum Vollgefühl, wo nicht zur Ueberschätzung, seiner Fähigkeiten aufgeregt ist: so ist auch ihr gewöhnliches Entscheiden gegen Anderes, was nicht in ihren Kram taugt, ihr Enthusiasmus allein für das, womit sie handeln, ihr Absprechen auf eigne Autorität, und was dergleichen mehr ist, leicht genug zu erklären. — Uebrigens schimmern unter diesen Virtuosen jetzt fast eben so viele Frauen, als Männer.

Die dritte Klasse nehmen Hörer und Beurtheiler musikalischer Werke ein, welche, empfänglich, belebt, vielleicht enthusiastisch, aber doch nur mit dem Ohre hören und dem gemäß entscheiden. Sie lieben Musik, weil durch sie ihr Blut in eine leichtere Wallung versetzt,

ihre Stimmung behaglicher wird; weil Musik, in Einsamkeit oder Gesellschaft, als ein stets zur Hand liegendes Hülfsmittel dient,

„auszufüllen die Leere der Stunden,
und die lange, unendliche Zeit."

Je nachdem nun Compositionen diesen ihren Zweck befördern, schätzen und loben sie dieselben; je nachdem sie selbst mehr oder weniger für die Ausführung derselben gebildet sind, greifen sie nach Kleinem oder Großem, nach Geringem oder Bedeutendem, selbst nach Vortrefflichem, nur aber, daß es jenem Zweck diene, und wiefern es ihm dient. Wie groß, ja wie ungeheuer die Zahl dieser Klasse sey: das lasse man sich von den Verlegern hübscher Tänze und Variationen über beliebte Liedchen, von den Nachzüglern militärischer Musik, von den Käufern für alle Instrumente arrangirter Opern (jetzt auch ohne allen Text), man lasse es sich im Concerte von der, dem Grade nach so ganz verschiedenen Aufmerksamkeit, z. B. bei einer Symphonie von Haydn, auf das Adagio oder auf das Scherzando, von erfahrnen Sängern, wodurch sie eigentlich die Hände in Bewegung bringen — von diesen lasse man sich das sagen. — Wir wollen uns aber sorgsam hüten,

über sie zu spotten oder gar sie zu verachten; und das nicht blos aus Klugheit, wenn wir selbst Musiker sind, weil wir dann sie brauchen, weil zuvörderst die Jugend, die männliche und weibliche, zu ihnen gehört, und die Jugend überall die lauteste Stimme handhabt, die, wenn sie auch eben so schnell verhallt, als hervorbricht, doch dem Musiker (wie dem Schauspieler) unentbehrlich ist, da er zunächst für den Augenblick, und gemeiniglich auch von ihm, lebt: nicht blos darum, sondern auch, weil die Inhaber dieser Klasse wirklich Empfänglichkeit, Lust und Liebe für die Sache besitzen, wirklich an etwas hängen, das zum Wesentlichen der Musik mit gehört, und selbst das, was dieses ganz erfüllt, fördern helfen, wenn es nur zugleich jene ihre Wünsche erfüllt — was es ja doch, mit wenigen rechtlichen Ausnahmen, auch sollte. Zudem kann man der gesunden Menschennatur vertrauen: Wer mit Empfänglichkeit, Lust und Liebe im Allgemeinen, irgend einer Kunst und von ihren Werken auch den würdigen sich nahet, der bekömmt auch von deren Edlerm und Höherm Etwas mit hinweg, wenn gleich nur in dunkler Empfindung, und selbst ohne Wissen und Wol-

len. Gebt ihnen nur das Gute; gebt es gut, gebt es beharrlich: das Dunkel hellt sich auf, Wissen und Wollen erwacht — bis auf einen gewissen Grad; hiermit müssen wir aber zufrieden seyn, überall, und bei Allem, was geleistet wird; und warten lernen müssen wir auch überall. Wie viele von uns selbst sind denn in frühen Jahren anders gewesen? oder soll sich die Welt umgekehrt haben, weil wir uns umgekehrt? haben wir's anders! — Das Alles liegt so nahe, daß man mich trivial schelten wird, weil ich's hersetze: und gleichwohl, wie oft wird darüber hinweggesehn; wie oft eben darum Unzweckmäßiges, Erfolgloses, ja Nachtheiliges gethan, oder auch, aus Unmuth darüber, ganz und gar nichts! —

In der vierten Klasse endlich sitzen, nicht allzuzahlreich, meistens still, und selten ausdrücklich befragt, doch auch nicht unerkannt, nicht ungeachtet, nicht ohne günstigen Einfluß, die mit ganzer Seele hören. Sie wollen beim sinnlichen Genuß auch den geistigen; beim Hören auch das Empfinden; und bei beiden auch das Denken: denn auch Denken schafft ihnen Genuß. Ihnen ist die Ton- wie die Dichtkunst, und jede, eines der Mittel zur reinen

Freude, und durch reine Freude zur reinen Liebe, und durch reine Liebe zur Veredlung des Geschlechts. Was die Wissenschaft durch Ueberzeugung, das, meynen sie, bewirke die Kunst durch Gefühl. Weise jene den Menschen auf sein Höchstes hin, so mache ihn diese geneigter, es zu ergreifen. Lehre jene den Weg, so mache diese ihn ebener. Manche von ihnen erkennen in der Musik eine zweite Sprache, von Gott, wie die erste, dem Menschen gnadenvoll verliehen, sein Geschlecht vor allen Erdenwesen auszuzeichnen, es höher zu heben, es seiner letzten Bestimmung näher zu bringen. So ahnen und empfinden diese in den Melodieen nicht blos die Melodie, sondern den unendlichen Geist der Liebe und des Friedens; in den Harmonieen nicht blos die Harmonie, sondern den ursprünglichen Quell aller Einheit und Vereinigung des Verschiedenartigen, das letzte Ziel alles dessen, was, getrennt, doch zu Einem strebt, die heilige Wiederaufnahme in die Fülle des Friedens, der Uebereinstimmung jedes Entferneten, Abgeschiedenen, disparat Erscheinenden. Und sagt man zu ihnen: Das ist Schwärmerei und neumodische Mystik! so sagen sie gar nichts, und deuten höchstens auf den Plato

unter ihren Büchern. — Wer nun gewohnt ist, zu denken, der weiß auch, zu unterscheiden: so unterscheiden die Hörer aus der vierten Klasse auch, Musik, wo sie als Kunst sich geltend machen, oder wo sie blos flüchtig unterhalten will. Nur Geist — Geist verlangen sie auch hier, in welcher Gattung, in welcher Form, er irgend sich hervorthun wolle; denn ohne Geist werde, meynen sie, das Spiel zur Spielerei, und diese gehöre nur für Kinder — für kleine Kinder. Ihnen ist daher selbst Rousseau's Lied von drei Noten werther, als manche ganze Oper, die nur lärmt, und Händels Gebet um Frieden, von kaum einigen Tönen mehr, werther, als manche Fuge, die nur richtig ausgerechnet ist; so wie, wer jene gut und schön vorträgt, ihnen lieber ist, als wer eine Reihe Bravourarien blos fertig herausbringt. Sie verachten das Außerwesentliche der Tonkunst nicht, wie sie selbst bloße Geschicklichkeit in ihr nicht verachten: aber Beides ist ihnen gleichgültig, wenn es nicht zum höhern Zweck verwendet wird; und von dem, was gleichgültig ist und doch Zeit wegnimmt, ziehen sie sich zurück. — Sie hängen weder am Neuen, noch am Alten, sondern am Guten, das den höhern

Zweck beabsichtigt und sich ihm nähert; vielmehr aber am Vortrefflichen, das ihn erreicht. Sie verschmähen die Urtheile der zweiten Klasse nicht: sie stellen sie nur ruhig an ihren Ort; sie sind nicht unwillig bei denen der dritten: sie lassen sie nur freundlich gewähren. Ihr Beifall trifft mit dem, jener beiden, nicht selten zusammen: ihr Gesichtspunct, nie. Sie begreifen jene beiden leicht, werden aber schwer von ihnen begriffen. Doch, zeigen sie sich tolerant, so werden sie auch gern tolerirt. Das Sprüchlein übrigens: De gustibus non est disputandum — halten sie eben so für eine leere Faselei, wie das Disputiren, außer unter ähnlich Gesinneten, für ein erfolgloses Bemühen ——

„Ach, wo sind sie denn, diese Hörer und Beurtheiler?"

Begreifst und liebst du sie? Dann, mein Freund, gehörst du selber darunter! oder bist doch auf dem Wege dazu, wenn du nur willst! —

Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker.

(Schreiben an einen Freund.)

... Uebrigens halte ich das Buch allerdings für werth, zum Hausgebrauch deutscher Liebhaber umgearbeitet (nicht übersetzt) zu werden; und wenn Sie das übernehmen, werden Sie Manchem nützen, Viele unterhalten. Nur bitte ich Sie dringend: Werfen Sie die ganzen Einleitungs-Kapitel weg, und wählen Sie irgend einen andern Gegenstand, Ihre Leser vorzubereiten, und zur Sache zu führen. Was der Autor da, in all seiner Breite und pedantisch lächelnden Mühseligkeit, auskramt, ist

nicht nur schon hundertmal dagewesen — wenn auch nicht, zu den alten, mit so vielen neuen Beispielen aus Reisebeschreibungen und dergl. aufgestutzt: sondern es wird, so weit ich die Sache verstehe, mit alle dem, von ihm, wie von den vielen Andern, eigentlich wenig mehr, als gar nichts, gesagt. Ueberläuft mich's doch allemal unheimlich, wenn ich wieder Einen von der gewaltigen Wirkung der Tonkunst auf rohe Völker, alte oder neue, pathetisch anheben höre. Und Ihr ehrlicher Mann, mit seinem: „Was soll man sagen, daß eine so einfache Musik — daß hier eine Trommel mit scharfer Pfeife, dort ein wilder Kriegsgesang, von wenigen, unwillkührlichen Naturtönen, begleitet vom rhythmischen Zusammenschlag der Waffen; daß dort eine Klapper und eine Pansflöte“ — und was ihn weiter im Athem erhält — „so hinreißende Wirkungen hervorbringen? Ist das nicht zum Erstaunen?“ — Wenn auch! was weiter? Es ist überall ein verdutzendes, müßiges Ding, um's bloße Erstaunen! Selbst Ihres Autors Nutzanwendung beweiset das: „Wie klein und schwach erscheinen wir auch in dieser Hinsicht! Leider sind wir Gebildeten eben so unfähig, dergleichen gewaltige Eindrücke zu

empfangen, als unsere Musik, sie zu geben u. s. w." Und endlich der, gleichfalls gewöhnliche, hier vielen Raum wegnehmende Refrain: „die Griechen — o die Griechen — ach die Griechen!" Ja ja; man hat gut viel reden, wovon man so wenig weiß! — Vielleicht greife ich mit diesen meinen Aeußerungen auch Ihnen gewissermaßen an's Herz: nun — der Morgen ist schön, meine Feder gut: lassen Sie uns einmal umständlich über die Sache sprechen!

Ich dächte, ehe man über den Unterschied der Wirkung der Musik auf Gebildete oder Ungebildete entscheiden, und an diese Entscheidung Fragen knüpfen dürfte, wie: Warum wirkt sie auf diese so mächtig, auf jene (vergleichungsweise) so schwach? warum wirkt unsre Musik auf Ungebildete fast gar nicht, die ihrige auf uns widrig? und dergl. — ehe man das dürfte, sollte man wohl bestimmt haben: Ist denn das wirklich Musik, was auf Ungebildete so wirkt? und, wo sie es ist, wirkt sie da als Musik?

Darüber sind wir Alle einig: Den Künsten, die wir als schöne bezeichnen, liegt ein Allgemeines in des Menschen Natur zum Grunde, das wir poetischen Sinn, poetische Stimmung, auch wohl Poesie, im allgemeinsten Sinne des

Worts, nennen; und wir Alle wissen, was wir damit meinen. Auch darüber sind wir einig — denk' ich: Alle diese Künste, wie sie in der Wirklichkeit unter mehr oder weniger gebildeten Völkern, die eine Geschichte besitzen, gefunden werden, haben diese Künste überkommen als zusammengesetzt aus gewissen Urkünsten, die wahrscheinlich noch gar nicht vom Leben überhaupt gesondert waren, oder deren Daseyn doch aller Geschichte vorausgeht. So kennen wir z. B. die Poesie (im engern Sinn) nur als zusammengesetzt aus Dicht- und Sprachkunst; und eben so die Musik, aus Rhythmik und eigentlicher Ton-Kunst. Letztere zerfällt dann wieder in die Kunst der Melodie, und in die, der Harmonie: beide aber, vereint mit der ersten, und jenen allgemeinen poetischen Sinn vorausgesetzt, machen erst die Musik aus. Rohe Völker, so wie ganz unbildsame, (giebt es deren,) und ganz ungebildete Menschen unter uns, haben nun gar keine eigentliche Tonkunst und auch keinen Sinn dafür, sondern diesen nur für das Rhythmische. Das, was vor ihren Ohren tönt, tönt nicht eigentlich, sondern hallt und schallt nur; es ist für sie nur da, als Bedingung, das Rhythmi-

sche zu bemerken. Die Nebenfragen: Warum wirkt unsere Musik auf sie fast nichts, die ihrige auf uns widerlich? und dergl., sind also keine Fragen mehr. Sie haben keine Musik, und auch keinen Sinn dafür. Was auf sie wirkt, ist etwas ganz Anderes, entweder überhaupt, oder doch für sie; obschon es unter die Bestandtheile der Musik mit aufgenommen ist.

Haben wir jene Fragen bei Seite gelegt, so drängt sich uns eine andere auf: Warum wirkt bloßer Rhythmus so mächtig auf rohe Völker, oder ungebildete Menschen überhaupt? Ich meine: Eben darum, warum er auf die Thiere, ja, warum er auf uns Gebildete gleichfalls — wenn auch nicht so viel, doch offenbar nicht wenig wirkt. Wir können es alle Tage bemerken: nicht nur Kameele und Elephanten — auch wir selbst schreiten z. B. munterer und anhaltender, wenn wir in sicherm Takte schreiten, und es wird uns dies erleichtert, wenn dieser Takt uns gleichförmig und bestimmt von außen her gegeben wird. Bewegung interessirt Alles, was sich bewegt; durch Abgemessenes (bestimmt Beschränktes) in der Bewegung wird uns diese selbst erst recht bemerkbar — wie durch Figur (gleichfalls be-

stimmt Beschränktes) das Räumliche; und wir haben vielleicht nicht einmal nöthig, erst an jenen Geist der Ordnung und Stetigkeit, der durch die ganze Natur verbreitet ist, und der auch hier sich äußert, zu erinnern. Es ist hierbei Alles unwillkührlich, mechanisch, gegeben; und wissen wir's, und folgen mit Vorsatz: so ist das wenigstens gar nicht nothwendig. Unwillkührlich, sagte ich, mechanisch, gegeben: darum nun allgemein; ohne vorsätzliches Entgegenstreben, unwiderstehlich. „Aber darum doch nicht so heftig; so hinreißend!“ fallen Sie ein. Es fällt nichts ein von diesem Einfallen. Ich gebe zu: Darum nicht gerade so heftig, so hinreißend. — „Und warum denn sonst?“

Die Ursachen so heftiger Wirkung der Rhythmen, da, wo sie wirklich statt hat, liegen, dünkt mich, weder in ihnen, noch in des Menschen Natur, sondern in zufälligen, äußern Verhältnissen. Hier kann uns selbst Ihr Autor mit seinen vielfältigen Beispielen Dienste leisten. Der wilde Nordamerikaner glühet und jauchzet, wenn seine Trommel in starkmarkirten Rhythmen rasselt, seine Pfeife gleichmäßig schwirrt: beide tönen i h m kriegerisch. Er,

der Kampflustige, wird also an Kämpfen und Bändigen, an Rächen und Siegen erinnert, und darum glühet und jauchzet er. Interessanter schildert Ihr Mann den Bergschotten. Dieser hat eine zwiefache Weise, wie seine geliebte Bockpfeife dudelt: jetzt stark, überblasen, schnarrend, in marschmäßig scharf absetzenden Rhythmen: da wird nun er, der Starke, der Nationalstolze, in steter Erinnerung an die Thaten seiner Väter lebend, geistig in das versetzt, was ihm sein eigenthümlichstes, sein herrlichstes Selbstgefühl gewährt: darum, und gewiß nicht wegen des Rhythmus des schnarrenden Bocks an sich, glühet und jauchzet auch Er; und die damit gewöhnlich verbundenen Lieder führen ihm jene Gegenstände seiner Liebe noch bestimmter vor. Jetzt summet die theure Bockpfeife leiser, doch auch in scharf abgesetztem, sich ewig gleichem, nur nicht so heftig markirtem Rhythmus: da wird nun er, der Innige, der Treue, an die Freuden seiner Hütte und die Gegenstände seiner Zärtlichkeit erinnert; er sehnt sich, er klagt, wieder nicht um des rhythmischen Dudelns, sondern um der Erinnerungen willen, in die es ihn versetzt, und welche die, mit diesen Melodieen immer

verbundenen Nationallieder um so bestimmter und lebendiger aufregen. — Wollen Sie die Sache näher haben, so beobachten Sie die Beschaffenheit und die Wirkung gewisser Tänze auf das Volk, eben in den, auch für Musik am wenigsten gebildeten Provinzen unsers Vaterlands: z. B. der ächtschwäbischen, tyrolischen, steyermärkischen Tänze; die Beschaffenheit und die Wirkung ganz gemeiner Märsche: und Sie sehen, der Hauptsache nach, dasselbe. Die Musik wirkt auf das Volk keineswegs so gewaltig; oft dürfte man auch hier sagen: sie haben keine, und für das wenige Melodische und Harmonische dabei keinen Sinn; (ist ja doch die Herrlichkeit und Wirkung viel größer, wenn z. B. der Mann mit der Baßgeige diese herumdreht, und, statt die Saiten im bestimmten Rhythmus zu streichen, auf den Bauch des Instruments, in demselben Rhythmus, paukt) nur das Rhythmische wirkt auf sie: aber auch dies bei weitem nicht so gewaltsam, als man sich immer wieder erzählt; sondern, wo so etwas Gewaltsames gewirkt wird, geschiehet dies durch andere, alle Musik nichts angehende Dinge, die sich bei raschem Tanzen oder soldatischem Marschiren einzufinden

pflegen und nicht erst vorgezählt zu werden brauchen.

Nun aber zur Hauptsache. Die Präliminarien stehen, denk' ich, so: Von einer Wirkung der Musik, im genauern Sinne des Worts, auf ganz Ungebildete, kann eigentlich keine Rede seyn; auf sie wirkt entschieden nur Rhythmus: aber auch dieser nicht in dem Grade, als man gemeiniglich behauptet. Was man von so heftigen, großen Wirkungen dabei bemerkt, ist Folge von eigentlich nicht dazu gehörenden, nur in der Idee oder im Gefühl damit verbundenen Dingen. Warum wirkt nun unsre Musik, bei welcher zum Rhythmus, statt dessen, was dort hinzutritt, noch die gesammte Kunst der Töne (Melodie und Harmonie) kömmt, mit welcher großentheils noch die besondere Kunst des Dichters (in der Gesangmusik) verbunden wird: warum wirkt sie auf uns viel weniger mächtig und heftig, als jene leere Rhythmik auf Ungebildete?

Da dies zwar die Sache, nicht aber Ihren Autor und Ihr Vorhaben mit ihm angeht: so will ich nicht ausführlich antworten, sondern nur einige, wenn auch vielleicht nicht befriedigende Gedanken, fragmentarisch noch hersetzen.

Darf denn überhaupt, wenn die Rede ist von irgend einer Kunst, im edlern Sinne des Worts, wo also Sinne, Verstand und Herz gleichmäßig beschäftigt, wo Schönes dargestellt wird; darf da überhaupt heftige, gewaltsame Wirkung erwartet, gewünscht — ja, wenn sie auch zu bewerkstelligen wäre, absichtlich hervorgebracht werden? ist es denn nicht vielmehr die Bestimmung, der Preis der Kunst, alles Gewaltsame im und am Menschen zu mildern, das Leidenschaftliche zu bändigen, das Rohe zu beseitigen? und werden nicht vielleicht jene Wünsche, Anforderungen und Anklagen, geschähe es auch von berühmten Philologen, wie es geschehen, oder von fleißigen Geschichtsforschern, wie von Ihrem Autor, aus- und nachgesprochen, ohne daß man recht weiß, was man damit will?

So liegt also das weniger Hinreißende, weniger Gewaltsame, in dem Wesen der Kunst, und zwar als einer ihrer Vorzüge. Es liegt auch in dem Wesen menschlicher Cultur überhaupt, und wieder als einer ihrer Vorzüge. Der Gebildete soll überhaupt weniger ganz hingerissen werden, und ist er wirklich ein solcher, so wird er's auch nicht — sogar schon

aus physischen, von selbst einleuchtenden Ursachen: viel mehr aber aus geistigen und moralischen.

Oder, was ist denn am Ende alle Bildung? Sie erstreckt sich doch wahrlich nicht blos auf gesellschaftliche Verhältnisse und Sitten; auch nicht blos auf Wissen und Meynen. Was ist sie, und was ist sie werth, wenn sie nicht auch in unsre Willens- und sittlichen Kräfte, und eben damit in unser inneres und äußeres Schaffen und Handeln entschieden eingreift? — Wir Alle wissen und gestehen: Maaß halten in jedem, sey, wie die erste Frucht, so das erste Zeichen wahrer Bildung. Maaß halten ist nicht möglich, wo nur die Sinnlichkeit aufgereizt wird: es ist aber nicht nur möglich, sondern wird auch am leichtesten, wenn und wo alle Theile unsers Wesens gleichmäßig in Anspruch genommen, gleichmäßig aufgeregt und beschäftigt werden — einander die Wage halten. Ich brauche nicht zu wiederholen, wo dies geschieht. Und wenn es nun geschieht, wenn wenigstens die Stimmung dafür in dieser Stunde wirklich erreicht — durch oft wiederholte solche Stimmung aber auch die Fähigkeit dafür überhaupt gemehrt,

die Wirklichkeit erleichtert wird: da wollen wir klagen oder anschuldigen, daß es geschieht und wodurch es geschieht? da wollen wir als Schwäche verschreien, was wir sonst als herrlichste Blüthe der Kraft anerkennen?

Doch wie leicht schweift man hin ins Unnöthige, das sich von selbst versteht, wenn man Gegenstände berührt, die Einem am Herzen liegen! Ich wollte eigentlich nur sagen: Daß unsre Musik auf uns weniger heftig wirkt, als jene Rhythmik auf Ungebildete, liegt zunächst an uns, aber nach unsern Vorzügen; dann, an ihr, als Kunst, wieder nach ihren Vorzügen. Aber, indem wir eingestehn, daß unsre Musik so heftig, so leidenschaftlich nicht wirke, gestehen wir keineswegs ein, daß sie nicht mächtig, groß und zum Großen wirken könne, und wirklich wirke. (Allerdings: die rechte, zu rechter Zeit, am rechten Ort!) Ich will mich nicht wieder in allgemeinen Erörterungen verlieren; aber sehen Sie, mein Freund, z. B. den König, Friedrich den Zweiten von Preußen — eben ihn, und wie er sonst war — nach dem Hubertsburger Frieden, eingeschlossen in seine Garnisonkirche, ganz allein sitzen, Grauns Te Deum laudamus hören,

beim: Salvum fac populum — das gesenkte Haupt vollends ganz niederducken und die Hände falten ... Ist das wohl, bei einem Charakter, wie der seinige, eine flüchtige Anwandlung von Erweichung, und nicht vielleicht von dauerndem Erfolg für Tausende gewesen? Sehen Sie den König, Georg den Ersten von England, unmittelbar nach Anhörung von Händels Te Deum laudamus zur Feier des Utrechter Friedens, erschüttert in sein Kabinet treten, und die Ausfertigung allgemeiner Amnestie der vielen, in dem beendigten Streite Compromittirten, die er noch am Abende verweigert, unterzeichnen ... Sehen Sie den König, Georg den Dritten, in der Westminsterabtei bei der Aufführung des Messias zu Händels Gedächtnißfeier, im „Halleluja", bei den Worten: „Er regiert von nun an und ewig, der Könige König, der Herren Herr", auf seine Kniee fallen, mit ihm die Tausende der Zuhörer, und Alle daliegen vor ihrem Gott, bis auch der letzte Ton dieses unvergänglichen Preisgesanges verhallet ist ...: sehen Sie das — dessen, was ich selbst beobachtet, in Leipzig, nach der Völkerschlacht, beim Jubiläum unsers Königs, in Wien, am Frohnleichnamsfeste, bei

der Bischofsweihe und dergl., und was sich allerdings jenem an die Seite stellen ließe, nicht zu erwähnen, da ich hier von Mitlebenden sprechen müßte —: sehen Sie das, und sagen Sie: sind das nicht Wirkungen, mächtige, große, und zum Großen? freilich anderer Art, als jene, um derentwillen unsre Musik schwach gescholten wird: aber Gott sey Dank, daß sie anderer Art sind — —

Nun will ich aber auch nicht in Abrede seyn, daß viele, sonst wahrhaft bedeutende Werke unserer Musik, wie sie jetzt steht, weit schwächer wirken, als sie sollten, weil sie eben den rechten Mittelpunkt jeder schönen Kunst, alle Kräfte des innern Menschen gleichmäßig anzuregen und zu beschäftigen, nicht festhalten; vielmehr, bald durch verwickelte Künstlichkeit entschieden vorherrschend den Verstand, bald durch tumultuarisches Geräusch oder auflösende Weichlichkeit entschieden vorherrschend die Sinnlichkeit, bald durch befremdende Abenteuerlichkeit und immer neue Ueberraschung entschieden vorherrschend die Einbildungskraft, in Anspruch nehmen. Nun: das sind Einzelnheiten und gehen bald vorüber; ja, was sie zurücklassen, dürfte sogar, wie jede, nur aber geistvolle und

tüchtige Einseitigkeit, wenn es auch im Augenblick gestört hätte, dann weit mehr zum Vortheil, als zum Nachtheil des Ganzen beitragen — —

Der Morgen ist vorüber, die Feder stumpf, und schon Manches gesagt, was zur Sache nicht nothwendig: darum nur noch u. s. w.

Händels Messias.

Georg Friedrich Händel, schon im siebenten Lebensjahre ein ausgezeichneter Orgelspieler, vom zehnten an öffentlich auftretend mit Kirchen-, vom funfzehnten mit Opern-Compositionen und als Musikdirector der Oper in Hamburg, vom neunzehnten die Bewunderung des ganzen Italiens, als Componist und Virtuos, vom fünfundzwanzigsten Kapellmeister des Kurfürsten von Hannover, nachherigen Königs von England, Georgs I., und von nun an bis zu seinem Tode im fünfundsiebenzigsten Lebensjahre (1759), so wie von da bis heute, ein Fürst der Tonkunst, monarchisch regierend in Britannien, föderativ in Deutschland — Er, von dem sein größter Zeitgenoß, Johann

Sebastian Bach, sagte: Das ist der Einzige, den ich sehen möchte, ehe ich sterbe, und der ich seyn möchte, wenn ich nicht der Bach wäre; von dem sein größter Nachkömmling, Wolfgang Amadeus Mozart, als ihm dies erzählt wurde, ausrief: Wahrlich, so würd' ich auch von mir sagen, dürfte ich hier mitreden —: Georg Friedrich Händel steht in der gesammten Geschichte der Tonkunst, in jeder Hinsicht von Allen vor und nach ihm gesondert da, eine in ihrer Art wahrhaft einzige, heroische, ja colossale Erscheinung, (wie selbst sein Körper war,) dabei so ein- und durchgreifend mit seinen Werken bei allen Nationen, die das Edelste und Grandioseste in dieser Kunst nur kennen lernen und aufnehmen wollen: daß es Jedem, der über Musik vergangener Zeit denkt, unmöglich fällt, ihm nicht oftmals zu begegnen, und Jedem, der über sie schreibt, fast leichter, von ihm zu handeln, als von ihm zu schweigen.

Wir folgen diesem Zuge, und jetzt nicht zum ersten Male. Wir erzählen nicht Händels anziehendes, reiches, bis an das hohe Alter unruhvolles Leben: das ist von mehrern Andern, es ist mit Geist und Kenntniß, ge-

schehen *); wir versuchen auch nicht, eine beurtheilende Schilderung seines Geistes, seiner Kunst und seiner Werke überhaupt zu liefern: auch das ist von mehrern Andern, es ist mit gründlicher Einsicht und rühmlichem Fleiß versucht worden **): wir nehmen ein einziges dieser seiner Werke vor uns, es genau zu betrachten; aber auch eines, das, in gesammleter Fülle vollkräftigen Mannesalters entstanden, (1739 und 1740) bis zum Tode seines Meisters diesem das liebste gewesen, nachher von allen das berühmteste, einflußreichste geworden, und es noch heute — übrigens auch gleich im ersten Entwurf das eigenthümlichste und ohne allen Widerspruch unter dem Vortrefflichsten ist, was

---

*) Am gründlichsten und lehrreichsten von Hiller (Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler ꝛc.) und von Burney (Nachricht von Händels Lebensumständen und der ihm angestellten Gedächtnißfeier ꝛc., übersetzt von Eschenburg), wobei nur nicht außer Acht zu lassen ist, daß Hiller zunächst einer ganz andern Musikart huldigte, und Burney nie ganz vergessen konnte, daß Händel ein Deutscher, kein Britte war.

**) Vorzüglich von den beiden eben genannten Männern, in jenen und in andern ihrer Schriften.

jemals von diesem gewaltigen Geiste ausgegangen: den Messias betrachten wir.

Händel war, ungeachtet seines höchst leidenschaftlichen Naturels, ein christlichfrommer Mann; er war, wie in Allem, so auch in seinem Glauben, ernst, fest und eifrig. Das legte er auch frank und frei dar, selbst am Hofe. Nun hielt er zwar sich lebenslang streng an seine Kirche: aber, ganz unbekümmert um ihre damaligen Streitigkeiten, wie um die Ansichten und Darstellungsarten Einzelner in und außer ihr überhaupt, suchte er Unterweisung und Ueberzeugung, Regel und Leitung, Stärkung und Trost, nur in der heiligen Schrift. In dieser las er drum auch fleißig, seit mittlern männlichen Jahren täglich, und ward dadurch mit ihr innig vertraut: seine Künstlernatur ward aber in ihr am meisten angezogen durch die prophetischen und eben die schwierigern der paulinischen Schriften; so wie sich, besonders späthin, sein Geist am liebsten in die Lehre von der Erlösung — diese nicht blos auf Leiden und Tod des Heilands bezogen, sondern in ihrem ganzen, unermeßlichen Umfange — versenkte. Diese nun durch seine Kunst, so weit das möglich, vor den Menschen

zu verherrlichen, diese ihnen so nahe an's Herz zu legen, als sie ihm selbst lag: das war eine seiner Lieblingsideen, und ein Wunsch, mit dem er sich geraume Zeit trug; dazu griff er dann, als er den ersten festen Punkt gefunden, eifrig, und wies so lange alle andere Arbeit von sich, bis das Werk vollendet war. Jener Punkt war aber: Nicht Menschenwort, auch nicht das ausgesuchteste und schönste, darf da mein Text seyn, sondern blos Gottes Wort, ohne Dazu- oder Davonthun, schlicht und erhaben, wie wir es in den heiligen Büchern finden; und auch da — das Geschichtliche nur angedeutet: Alles, in gediegenen Kernsprüchen, dem denkenden Verstande, der hinaufgeleiteten Phantasie, dem ergriffenen und festgehaltenen Gefühle, zu selbsteigener Thätigkeit dahingegeben — eine Cantate des gesammten erlöseten Menschengeschlechts, zum Preise seines Heils. — Er hatte Freunden vertrauet, womit er umging: so erfuhr es einer der englischen Bischöfe, und ließ ihm sagen, er möchte sich nur einige Zeit gedulden: er, der Bischof selbst, wolle ihm das Gedicht schreiben; da brach Händel in edlem Zorne heraus: Wie? glaubt er was Besseres zu liefern, als Propheten und

Apostel, voll heiligen Geistes? oder meint er, ich halte die Bibel nicht so hoch und kenne sie so gut, wie er? — Händel allein hatte den Plan entworfen: er allein führte ihn aus; Niemand fragte er um die Wahl der heiligen Worte. Und wie groß, wie herrlich hat er gewählt! welcher, wenn auch noch so gründliche Theolog, noch so begeisterte Bibelfreund, könnte es besser? — Nun war das Werk da: er führte es auf. Nachdem die erste Neugier gestillt war, fand es wenigen Beifall. Es ist gar zu ernst, hieß es, und auch zu schwer: er kümmerte sich nicht drum, und wiederholte seinen Messias. Er mußte seine Baarschaft zusetzen bei den leeren Concerten: er kümmerte sich nicht drum, und wiederholte seinen Messias *). Endlich drang der Geist und die Vortrefflichkeit des Werks durch; die Einsichtsvol-

*) Der bekannte, einflußreiche Lord Chesterfield kam aus solch einer Wiederholung. Ein Freund begegnete ihm. Schon zu Ende das Concert? fragte dieser. Bewahre! war die spottende Antwort. Ich mußte mich nur dem Könige zeigen; weiter wollte ich ihn nicht stören in seiner Einsamkeit. — Ein Freund beklagte Händeln: „Dein bestes Werk wird dich arm machen!“ Siehst du, antwortete er, da ist der Trost, daß es mein bestes ist. —

lern erklärten sich laut dafür, Viele im Volk fielen ihnen bei, man fing schon an, es als ein nationales zu betrachten: aber indeß war der edle Verfasser alt und blind geworden, legte sich hin und starb *) — —

*) Weltlauf! der auch kaum anders seyn kann. Wie sollte es denn zugehen, daß irgend ein, ganz von Grund aus neues, aus der Tiefe der Eigenthümlichkeit hervorgequollenes, auf einen bisher noch unbesuchten Berggipfel gestelltes Geisteswerk, auch ohne von außen her gelegte, bestimmte Hindernisse, sogleich einem Jeden nach Würden zusagte? Noch ist die Kluft zwischen ihm und dem Publicum zu groß; dies muß sich erst an ihm hinaufheben und heranbilden. Dazu gehört Zeit, dazu gehört Gelegenheit; und zu dieser wieder Zeit. Was sogleich einem Jeden nach Würden zusagen soll, muß nur das, was in ihm selbst lag, aber zerflossen und dunkel, richtig treffen, scharf zusammenfassen, klar und gut, kann es seyn, auch schön, darstellen; es muß mithin höher stehen, als er selbst, aber nur um ein Mäßiges. Und da nun, besonders wenn die Rede ist von einem Werke der Poesie, oder irgend einer Kunst, ein Jeder glaubt, mitsprechen zu können; (im Allgemeinen auch nicht ganz mit Unrecht;) und da unter Hunderten, die mitsprechen, kaum Einer, sagt das Werk ihm nicht recht zu, daran denkt, daß dies ja an ihm liegen könne: (nach Lichtenbergs Ausdruck: daß es, wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen, und es hohl klinge, dies ja nicht allemal im Buche seyn müsse —) so legt nun eben das noch besondere, bestimmte Hindernisse.

In Deutschland war das Werk lange Zeit nur wenigen Kennern bekannt. Erst die Zeitungsnachrichten von seinen glänzenden, höchst-erfolgreichen Aufführungen durch die großen Vereine zur Gedächtnißfeier Händels in London, richteten die allgemeine Aufmerksamkeit darauf, und Vater Hiller war der Erste, der dieser entgegenkam. Die Wirkung war, und ist, und wird seyn, überall, bei nur einigermaßen würdiger Ausführung, entschieden, groß und herrlich: aber als ganz selbstständiges, feststehendes, darum immer von neuem verlangtes, musikalisches Nationalwerk — wie etwa Mozarts Don Giovanni und Requiem, Haydns Schöpfung, und einige andere — so hat es das große Publicum in Deutschland noch immer nicht auf- und angenommen: irre ich nicht, hauptsächlich darum, weil man in sein Ganzes — nach der Idee, nach dem aus ihr scharf umrissenen Plane, und nach der gleichfalls aus ihr herausgebildeten Eigenthümlichkeit des Styls und der gesammten Behandlung — nicht eingegangen ist. Darum sind es auch

---

Auf einige Zeit! Aber freilich lebt der Mensch, und mithin der Autor, nur auf einige Zeit — auf Erden nämlich! leibhaftig nämlich! —

eigentlich nur einzelne der mächtigsten, glanzvollesten Stücke — das: „Uns ist ein Kind geboren" — „Halleluja, der Allmächtige regieret" — „Würdig ist das Lamm, das erwürget ist" — um derentwillen man das Werk höret und preiset; die man deshalb auch oftmals, getrennt von dem Andern, aufführt. Aber damit bleibt doch gerade das Wesentlichste und Eigenthümlichste, das Tiefste und Höchste des Werks unerkannt, unbeachtet, zurückgesetzt, sein eigentlicher Zweck ganz unerreicht; und dem Meister wird eben die letzte, die weniger glänzende, dafür aber unverwelkliche Lorbeerkrone entzogen — nicht zu erwähnen, daß selbst jene hohen Lichtpartien des Ganzen erst in diesem, an ihrem Ort, in ihrer Stellung, ihre volle Wirkung thun können. — Wer nun, der das Werk kennt und dem es so viel geworden, möchte nicht nach Kräften beitragen, daß jenes beides nicht mehr geschähe? Laßt es demnach auch mich, nach den meinigen versuchen, indem ich das Werk, bevor ihr es hört, oder wieder hört, in allen seinen Theilen, doch diese angesehen aus dem Ganzen, und jener ihm zu Grunde liegenden, oben angedeuteten Idee gemäß, eurer Betrachtung vorführe.

Folget mir gern: ich führe euch zu etwas wahrhaft Schönem und Gutem; und was euch hier, kurz, nur skizzenhaft, in Worte gefaßt (denn kurz muß ich seyn, sonst haltet ihr hierbei nicht aus;) — was euch da vielleicht leblos und kalt erscheint, das seyd gewiß, wird sich beleben und euch erwärmen, wenn ihr, seiner eingedenk, dann das Werk von neuem höret.

Die Overtura des Messias beginnet mit einem trüben, matten, höchsteinförmigen Largo, in welchem die Menschheit unter schweren Lasten ächzt und seufzt und erliegen will; bis sie in der sich anschließenden Fuga die Kräfte noch einmal, aber gewaltsam aufreißt, zum heftigen, unwilligen Kampfe, der Einen gegen die Andern, und Jedes gegen sich selbst. Thema, Eintreten der Haupt-, besonders der Baßstimmen, Bearbeitung überhaupt: — Alles treibt und drängt, arbeitet sich ab, ohne einen andern Erfolg, als, ganz am Schluß, wieder einförmig zusammen zu sinken *). Hülfe —

*) Als Musikstück für sich ist diese Overtura die geringste, die Händel jemals geschrieben hat. Wie schwer muß es ihm geworden seyn, eben hier eine solche zu schreiben! wie klar und mannfest zeigt er

es muß Hülfe kommen und Trost; aber nicht vom Menschen selber: da beginnet eine leise, höchst einfache, beruhigende, wahrhaft erquikkende Melodie (in E dur, da die vorigen Sätze E moll waren) und die Stimme ruft sanft und freundlich: „Tröstet mein Volk, spricht euer Gott! redet freundlich mit Jerusalem" — Und wie nun der himmlische Trost Eingang gefunden hat, spricht jene Stimme kräftiger und kürzer aus: „Es rufet die Stimme eines Predigers in der Wüsten: bereitet dem Herrn den Weg!" — Nun ist Hoffnung zu fassen: Gott läßt sein Volk trösten! Ja, es ist bestimmte Hindeutung da auf den, durch welchen Alles wieder gut werden soll. Nun können wir auch die zu sanftem Feuer sich erhebende und mit kindlicher Freude an den lieben Bildern verweilende Arie: „Alle Thale erhöhet, alle Berge und Hügel erniedriget; was ungleich ist, macht eben" u. s. w.: nun können wir sie aufnehmen, und auch an ihren kleinen Male-

sich, indem er so sich selbst seinem höheren Zwecke opfert! Daß spätere Bearbeiter dieser Overtura durch Vermehrung der Instrumente u. dgl. haben aufhelfen wollen, ist offenbares Verkennen dieses höhern Zwecks und ein Mißgriff.

reien Genuß und Freude finden; an ihnen, die vorzustellen versuchen — das „Ungleiche, wie es eben wird" und dergl. — Jetzt treten die Hoffenden und Glaubenden zusammen in einen Chor: „Die Ehre des Herrn wird offenbaret" — und bald flammet das Feuer frommer Freude höher auf, und das Vertrauen wird fester, in welchem sie Alle einmüthig aussprechen in Einem langen, kräftigen Ton: (alles Fleisch wird sehen) „daß des Herrn Mund geredet hat." — Welch ein Reichthum an Erfindung und Ausführung bei größter Einfachheit: welch eine Tiefe ohne allen gelehrten Schein, in diesem Chore! Fast 150 Takte, und durchaus nur aus vier ganz kurzen Sätzen gewebt, und durch das ganze Stück nicht Eine bloße Wiederholung! In solchem Verfahren liegt eigentlich der Grund, warum Händel so unerschöpflich reich und immer ein Anderer in seinen vielen Werken erscheint. Er giebt nicht Vieles aus, aber viel; nur Gold: und dies legt er aufs sorgsamste und manchfaltigste an. So hält man Haus, aber wie ein König, nicht wie ein klein gesinnter Sohn des Capitalisten; so hat man immer vollauf, und Jeder bekömmt doch zur Gnüge. Händel fasset, besonders in den

Chören, nie einen Gedanken auf, auch nicht im Accompagnement, der nicht von Bedeutung wäre; und da er aus voller Seele schrieb, und nicht vielleicht nur Etwas machen wollte, das sich hören ließ: so konnten keine andern, als bedeutungsvolle Gedanken in ihm aufkommen; was er aber einmal fasset, das hält er unverrückt fest, und treibt die sorgsamste Oekonomie mit seinem Stoff, indeß er nur mit der, ewigen Wechsel verstattenden Form freigebig und splendid umgehet. Und wie fest behält er auch hier den Plan des Ganzen im Auge! Der Chor ist freudig, er hat auch erhabene Stellen; man kann das nicht verkennen: aber man ahnet auch, man werde zu weit höhern Freuden und weit feierlicherer Erhabenheit fortgerückt werden im Verfolge des Werks, wenn dieses erst noch bestimmter auftritt. Dazu hebt Händel auch alle glänzendern, auffallendern oder reizenden äußern Hülfsmittel seiner Kunst, alle solche Instrumente auf, und begnügt sich hier sogar mit dem bloßen Quartett. —

Die bisher angeführten Stücke machen die Vorrede und Einleitung zum Hauptwerke selbst; und wenn sie an sich schon trefflich sind, so sind sie es noch mehr als solche, indem sie zugleich,

im Text und in der Musik, einen nicht deutlichen, aber der Ahnung genügenden Abriß des Ganzen, das folgen soll, geben: Gefühl des Elends, Trost, Beruhigung, Ermunterung, Freude, Preis. — Der Künstler geht nun zurück und beginnt bestimmter, sein Ziel anzugeben und nach ihm vorzudringen. Ein feierliches Baßrecitativ sagt aus: „So spricht der Herr Zebaoth: Es ist noch um ein Kleines, so bewege ich Himmel, Erde, Meer u. s. w. Der Trost aller Heiden kömmt.“ Und nun der kräftige Schluß: „Seht auf! er kömmt! spricht der Herr Zebaoth!“ — Noch aber fehlt es der Menschheit an Kraft, das Haupt zu erheben; ängstlich, scheuet sie selbst ihre Rettung, und nur wie blöde sieht sie auf. Ganz so spricht die Musik zur folgenden Arie die Worte aus: „Wer wird den Tag seiner Zukunft erleiden? wer wird bestehen, wenn Er nun erscheinet?“ Da beginnet (in G moll) Eine Stimme, anfänglich fast ohne alle Instrumente, zwar wehmüthig, doch nicht zaghaft, den Chor: „Er wird sie reinigen, die Kinder Levi.“ Ich kenne kaum einen herzergreifendern, sogenannten lyrischen Sprung, als von jenem Satze zu diesem: „Wer kann bestehen?“ Ohne ihn, Kei-

ner! Aber — „Er wird sie reinigen!" Und ist dieser Spruch einmal ausgesagt, so wiederholt ihn jedes sehnende Herz: eine Stimme tritt nach der andern (es verstehet sich hier, wie überall, in der Musik ganz in derselben Melodie, da Worte und Musik hier überall Eins sind) hinzu; einige fahren sodann fort: „Dann werden sie dem Herrn Opfer darbringen, Opfer der Gerechtigkeit —" Hierzu vereinigen sie sich nun nach und nach muthiger, aber dazwischen halten sich einige immer an das: „Er wird sie reinigen" — worauf ja Alles ankömmt. Wer genau Acht hat, wird in der Führung der Hauptstimmen gegen das Ende, und in einigen Wendungen des Accompagnements vorn, Anspielungen und Hindeutungen auf den spätern Chor: „Uns ist ein Kind geboren" — wahrnehmen. Und wie sinnig und lieblich ist auch das! —

Nun kündigt ein kurzes Recitativ ganz einfach an: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und gebiert einen Sohn, des Name heißt Immanuel, Gott mit uns." Und eine Altstimme fällt in sanfter Freude ein: „O du, der Gutes predigt zu Zion, und Friede zu Jerusalem: erhebe deine Stimme mit Macht; verkünd'ge den

Städten Juda: Seht, da ist euer Gott! die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir!" aus welcher Arie dann Händel einen schönen Chor, ohne neue Beimischung, bildet. Bei den beiden letzten der angeführten Sätze: Seht, da ist euer Gott! und: die Herrlichkeit des Herrn u. s. w., senket sich einigemal, in der Arie wie im Chor, die Stimme anbetend in die Tiefe und verstummet, indeß nur die Instrumente in tiefem, leisem Rauschen fortgehen und den Sinn des Schweigens ausdeuten. — Sehr trübe und düster (H moll) beginnet und bewegt sich die Instrumentalmusik in folgendem Baßsolo: „Siehe, Finsterniß bedecket das Erdreich, und Dunkel die Völker:" doch rührend erhellet es sich allmählich bei den Worten: „Aber über dir gehet auf der Herr" — woran sich die höchst seltsame, ganz in mystischem Dunkel gehaltene, und ängstlichtreibende Arie: „Das Volk, das da wandelt in Finsterniß" u. s. w. anschließt, wo in ganz kurzen Rhythmen und fremden, wunderbaren Ausbeugungen, alle Instrumente und die Singstimme obendrein, fast ganz im Einklange gehen, und wo Einem, bei gehöriger Ausführung, zu Muthe ist, als ob man auch „im

Schatten des Todes" wandelte, und kaum von fernher den ersehnten Morgen dämmern sähe. Sehr besonnen giebt Händel dieser Arie einige Takte Ritornell am Ende, wo er den Einklang aufhebt und einen Hauptgedanken des Satzes zweistimmig und klärer hervorgehen läßt, damit man fähig werde, den berühmten, und seinen Ruhm dennoch überstrahlenden Chor: „Uns ist ein Kind geboren" u. s. w. zu fassen und aufzunehmen.

Ueber diesen Chor ließen sich leichter einige Bogen, als einige Zeilen schreiben. Hier wird der Musiker besonders viel zu rühmen haben, und das mit größtem Recht, von der gleichkunstreichen Anlage und Ausarbeitung des großen Satzes, bei allem Anschein von Natürlichkeit, Kunstlosigkeit und Durchsichtigkeit: wir wollen uns begnügen mit folgendem, einem Jeden sogleich verständlichem Grundriß desselben. Sechs — nicht mehr, als sechs Takte Ritornell enthalten im Voraus alle musikalische Ideen, aus denen dieser sehr lange Chor gewebt ist, eine einzige ausgenommen, welche Händel, wie wir sogleich hören werden, im Voraus nicht verrathen durfte. Diese Ideen werden hier plan, aber kräftig hingesprochen.

Sie sind so charakteristisch und darstellend, daß ich noch nie einer Aufführung beigewohnt habe, ohne zu bemerken, wie jedes, beim Vorhergegangenen ernst, wohl düster zusammengezogene Antlitz, sich bei ihrem Klange, noch ehe eine Singstimme begann, aufheiterte. Die Sopranstimme fängt allein im Hauptthema der Musik an die frohe Botschaft zu verkündigen: „Es ist uns ein Kind geboren und ein Sohn ist uns gegeben," indeß die Instrumente mit einem zweiten Lieblingsgedanken wechselnd und leise für sich dreinspielen. Dann nimmt die Tenorstimme dieselben Worte mit derselben Melodie auf: wenn diese aber die Botschaft nur halb verkündigt hat, fällt jene, als könne sie sich nicht halten, mit denselben Tönen wieder ein, und führet es nun muthiger, indeß jene vollends ausredet, in einer reichern Figur (die dritte musikalische Idee) aus, bei welchem freudigen Regen die Instrumente fast ganz verstummen. Jetzt nimmt der Alt jene Worte und jene erste Melodie; dem gehet es durch den Baß, wie dem Tenor durch den Sopran, bis der Tenor, ohne alle Instrumente (den stets fortgehenden Baß abgerechnet) und feierlicher — nur hinsagt: „die Herrschaft ist auf

seiner Schulter," was nun die Andern, wie furchtsam, blos nachsagen, wobei sich das Aufschreiten des singenden Basses aus der Tiefe, als sinne er und zweifle noch, gar stattlich ausnimmt — Da kömmt, wie durch Offenbarung, Allen plötzlich bei: „Sein Name wird heißen: Wunderbar, Rath, Kraft, Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst" — und mit diesem Wunderbar stürzt alle Fülle des zurückgehaltenen Orchesters und Chors, wie ein Gebirgsstrom, in Eine Fluth zusammen, und alle Seelen beugen entzückt sich nieder vor der Kraft dieser einfachen Accorde, (die eben Händel im Eingange nicht verrathen durfte, um zu überraschen) worin alle Sing- und Instrumentalstimmen (nur nichts von Trompeten und Pauken, für die es noch nicht Zeit ist) jeden jener hohen Namen blos ausrufen, einige Augenblicke innen halten, damit er weit umher halle, nun den folgenden, in demselben Accord unbeweglich sich haltend, ausrufen, wieder innen halten, und so fort — indeß nur die Violinen jene fröhliche Figur, die, nach der Berührung im Eingange, der Sopran zuerst allein ausführte, ergreifen, sich hoch in die Höhe schwingen und nun in schwirrenden Terzen jene ein-

zelnen Ausrufungen unter einander verbinden. — Händel bearbeitet in diesem Chore, mit denselben Ideen, und im Allgemeinen auf dieselbe Weise, aber im Besondern in größester Mannichfaltigkeit, alles jetzt Beschriebene noch zweimal; bis dann alle Singstimmen und alle Instrumente und alle jene Ideen sich vereinigen, und so in höchster Begeisterung das ganze Evangelium noch einmal verkündigen. Ein Ritornell spielt noch einmal auf die Hauptpartien an, und läßt die Seele aus der immer mehr gesteigerten Spannung zu milder Beruhigung kommen. Diese wird unterhalten, und liebliche, höchst freundliche Töne bietet die kurze Hirtensymphonie, dreistimmig, im Zwölfachteltakt. Stände sie anderswo, vielleicht als Mittelsatz einer Orchestersymphonie, wenn auch aus älterer Zeit: so würde man sie allzubescheiden und allzubeschränkt finden: aber gerade hier, wo sie auf das Gemüth dieselbe Wirkung hervorbringen soll, wie die Ausstellung des Bildes einer Anbetung der Hirten von irgend einem der ältesten italienischen oder deutschen Maler, ist sie ganz, wie sie seyn soll. Und eben so schließt sich an sie der einfache Bericht des Lukas — wie die Hirten auf dem Felde waren,

und der Engel erschien, jene sich fürchteten, und der Engel sagte: Fürchtet euch nicht, ich verkündige euch große Freude u. s. w., in welche Erzählung sich Tenor und Sopran theilen und einander theilnehmend unterbrechen, und wo, wenn von den Engeln die Rede wird, die hohen Saiteninstrumente, ohne Bässe, leise und zart dreinspielen. — Und alsbald ist nun bei dem Engel „die Menge der himmlischen Heerschaaren," und lobet Gott im Chor: „Ehre sey Gott in der Höhe" u. s. w. Der Chor ist schön; aber — sey es nun, weil man glänzendere und doch höchstwürdige Behandlung dieser Worte in den besten Messen großer Meister kennt, oder weil man nach jenem Jubel der Menschheit: „Uns ist ein Kind geboren," etwas noch Höheres von den Engeln erwartet: er befriedigt nicht ganz. Händel hätte dies Höhere geben können — kein Zweifel: aber ohnstreitig wollte er dies für diejenigen Scenen auffsparen, wo Engel und Menschen in Preis und Anbetung zusammentreten. Das feierliche Verstummen der Singstimmen nach: „Friede auf Erden" — und das leise Fortspielen der Instrumente in der Tiefe; so wie der Schluß, wo Händel wieder durch das zarte, abgesetzte

Spiel der hohen Saiteninstrumente allein, die Rückkehr der himmlischen Geister nach ihrer Heimath vor das Auge bringt, sind sehr anmuthig und haben etwas kindlich Naives.

Nun ist die erste Handlung des großen Erlösungswerks dargestellt. Der Totaleindruck muß in dem Zuhörer zwar erhalten, aber dieser muß auch fähig gemacht werden, zur zweiten Handlung fortgehen zu können. Dies zu bewirken, wählte Händel die einfache Arie: „Erfreue dich innig, du Tochter Jerusalem: dein König kömmt zu dir" — welche Worte in sanfter Freudigkeit gehalten sind. Aber im zweiten Theile schließt sich ernster und vorwärts deutend die Stelle an: „Er ist der rechte Helfer u. s. w." Noch bestimmter leitet dahin, wohin wir sollen, das einfache Recitativ: „Dann öffnet der Blinde das Auge zum Sehen, der Taube das Ohr zum Hören u. s. w." und die herzinnige Tenorarie: „Er weidet seine Heerde, der gute Hirt! Die Lämmer nimmt er auf; in seinen Schoos, trägt sie in seinem Busen; führet ihre Mütter, die gebären sollen, mit sanfter Hand." — Und dann: „Kommt her zu ihm, ihr Mühseligen; kommt, ihr Beladenen: er erquicket euch! Nehmt auf euch

sein Joch — so findet ihr Ruhe für eure Seelen." Schwerlich giebt es im ganzen Reich der Tonkunst irgend ein Musikstück, das sanfter und milder die Seelen bewegt, als eben dieses, nämlich hier, nach dem Vorhergegangenen. Jeder Gang, jeder Ton athmet Liebe und kindliches Vertrauen. Gebe Gott, steht irgendwo, daß dieser Gesang mir einmal vorschwebt, wenn ich auf dem Sterbebett ruhe. Gern müssen sich dann die Augen schließen vor Allem, was dahinten bleibt und dem Herzen lieb war, außer dem, was es hoffet. — Die Arie ist übrigens pastoralmäßig, aber ganz in voller, fließend vierstimmiger Harmonie, besonders mit köstlichem Baß gearbeitet. — Fast eben so mild, aber, (wie wohl bedacht!) mit einem hinzukommenden Anstrich von schwermüthigem Ernst, und weit kunstreicher in der Ausführung, ist der sich anschließende, kurze Chor: „Sein Joch ist sanft, seine Lasten sind leicht."

Mit diesem Chore schließt sich der erste Theil des Oratoriums, und so volles Genüge Einem gegeben worden, so fühlt man sich doch auch durch die feierliche, ahnungsvolle Bedeutsamkeit der letzten Sätze zum Verfolg des

Werks gedrängt, und in der Tiefe der Seele regt sich liebende Sorge um den Heiland, den Leiden und Tod erwarten. Alles ist auch offenbar auf eben diese Wirkung des Schlusses berechnet — oder vielmehr keineswegs berechnet, sondern vom richtigen Gefühl dem Meister eingegeben; Alles, sag' ich, sogar die Tonarten, in deren wohlerwogenem Cyklus wir bis hierher geführt, und nun an der Schwelle der so ernsten verlassen werden: E moll — E dur — A dur — D moll — G moll — D dur — H moll — G dur u. s. w. endlich nochmals D dur im Chor: Ehre sey Gott; nun B dur, und hier, an der Gränze zum Es dur, länger verweilend. —

Gleich der erste, vortreffliche Chor des zweiten Theils führt uns vor das Heiligthum der Passion. Andächtig, feierlich und im tiefsten Ernst wird uns zugesprochen: „Sieh', das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!" Hier stört auch nicht Eine Figur, nicht Ein Accord, die so innig ergreifende Simplicität. Der Satz ist keineswegs erweichend, blos wehmüthig; er ist vielmehr von hoher Würde, und einer, nur durch den Gegenstand selbst abgedämpften Kraft: so behält auch der Zuhö-

rer diese, das tiefere Leiden, worauf er dann hingewiesen wird, mitzufühlen. Dies kurze Stück halte ich, eben seiner Wahrheit, Tiefe, und auch äußern Zweckmäßigkeit wegen, sogar für eins der vorzüglichsten im ganzen Werke.

In der hierdurch bewirkten Stimmung nimmt uns die höchst wehmüthige Arie auf: „Er war verachtet und unwerth, ein Mann der Schmerzen und voll Krankheit; er hielt still seinen Peinigern, gab den Rücken denen, die ihn geißelten, die Wange denen, die ihn schlugen u. s. w.“ Sie ist der ohnehin rührenden tiefen Altstimme zugetheilt, und die Instrumente bilden, wo die Singstimme in kurzen Sätzen schmerzlich abbricht, nur den leisen Wiederhall. So lange wir nur einen unschuldig Gequälten betrachten, versinken wir in Wehmuth und liebevollen Antheil, ohne daß sich ein vergebliches Widerstreben, ein aufwallender Unwille regte: wenden wir aber den Blick auf die, welche den Unschuldigen peinigen, dann wollen wir gegen sie, dann stehet der Zorn auf in uns. Wie richtig fühlte Händel, indem er den ersten Satz der angeführten Worte von dem andern trennte; aus jenem die erste Abtheilung der Arie, sich selbst abschlie-

ßend, bildete, und diese in der Musik gänzlich so hielt, wie wir vorhin gesagt haben: aber aus dem folgenden: „Er hielt still seinen Peinigern u. s. w." einen zweiten, von jenem abweichenden Theil für sich machte, wo sich der Gesang in abgebrochenen Sätzen hebt; wo aber noch bestimmter alle Instrumente eine, bis dahin ganz fremde Figur ergreifen, und in, sich drängenden (punktirten) Noten ganz unverkennbar jene wahrhaft-menschliche Wallung darstellen. Doch darf selbst diese, wie jedes Leidenschaftliche, hier nicht lange herrschen; der Meister leitet zu jenen ersten Empfindungen zurück, und läßt darum, was er sonst selten in diesem Werke thut, den ganzen ersten Theil der Arie wiederholen.

In Kraft und edler Entschiedenheit mitleidend beginnet der folgende Chor (aus drei besondern Chören zusammengesetzt): „Wahrlich! er trug unsre Krankheit" u. s. w. Es ergreift das Innerste der Seele, dies wiederholte: Wahrlich! wahrlich! Und wie sich der Componist senkt bei den Worten: „Ward verwundet um unsre Sünde;" und stärker aufsteht: „Unsre Strafe liegt auf ihm;" bis Alles einfach verschmilzt in Wehmuth: „Zu un-

serm Frieden" — Wie oft auch diese Worte in Musik gesetzt sind: mit mehr Wahrheit sind sie es nirgends. Nun läßt Händel das hohe Muster einer höchsteinfachen und doch kunstreichen Fuge: „Durch seine Wunden sind wir geheilet" — eintreten, die durch ihre Alterthümlichkeit und Strenge das Gemüth stärkt, und durch ihr gleichförmiges Wiederkehren befestiget, ohne den Ausdruck der Hauptsituation einen Augenblick zu verlassen. An der Construction, Führung und Haltung dieser, so wie einiger der folgenden Fugen, werden die Componisten unsrer und jeder Zeit viel zu lernen haben; und Dilettanten, die geneigt sind, die ganze Gattung nur als Erzeugniß und Erweis gelehrterer Kenntniß der Technik, ohne namhafte Ausbeute für die Empfindung, anzusehn, kann man nicht besser widerlegen, als, indem man sie diese Fugen, würdig ausgeführt, hören läßt.

Unmittelbar an diese Fuge schließt sich der seltsame, oft besprochene Chor: „Wir gingen alle in der Irre, wie Schaafe; jeder sahe auf seinen Weg." Wir müssen bei ihm allerdings mit an die Zeit denken, worin Händel lebte. Daß er eine besondere Absicht mit ihm

gehabt, bemerkt man leicht. Die Sache ist, dünkt mich, folgende: Er glaubte, nach den nicht wenigen, sämmtlich langsamen, und mehr oder weniger schwermüthigen Sätzen, die vorhergegangen waren, und deren noch einige folgen mußten, eines etwas lebhaftern und aufgeweckteren Zwischensatzes zu bedürfen — wie ja in der That der Mensch, in Kunstdarstellungen, wie im Leben, zwar tiefen, nicht aber lang- und gleichmäßig-anhaltenden Schmerz gern mitträgt; er durfte aber den Hauptgegenstand nicht verrücken und den Zuhörer durch Fremdartiges nicht zerstreuen: da ergriff er denn — wovor ihn sonst sein guter Genius meistens bewahrt — das Bild seiner Textesworte, und nachdem er es einmal ergriffen hatte, malte er es bis zum letzten Strich in aller Vollständigkeit aus. Erst wechselt er die Tonart: F moll wird F dur. Sodann schreibt er einen ganz gleichförmig in Achteln sich bequem fortbewegenden Baß, der von Anfang bis Ende unverrückt sich gleich bleibt, das wunderliche Ganze zusammenhält und das einfältige Hinschreiten vor das Auge bringen soll. Nun sagen die Singstimmen, von den Instrumenten nur wiederholt, die Worte: Wir gin-

gen Alle, wie Schaafe; — sie sagen dies so trocken und kahl hin, wie man nun von Schaafen spricht. Mit einer neuen, interessantern Figur fängt dann, bald an diese, bald an jene Stimme zerstreuet, an: „Ganz zerstreuet;" wieder Andere schreiten wieder anders: „Jeder seinen eignen Weg;" und nun wird kräftig dazwischen gerufen: „In der Irre! in der Irre!" Wie nun aber diese ganz verschiedenen musikalischen Tropen fast hundert Takte hindurch — jetzt durch einander geworfen, dann gruppirt, jetzt wieder aus einander gerissen, und dann wieder ganz anders zusammengestellt werden, bis das seltsame, gothische Ganze dasteht: das läßt sich durch Worte nicht anschaulich machen. Man muß es hören, den Reichthum des Künstlers bewundern, und, gesteht man ihm die Sache zu — sey es, an sich, oder als Tribut, den er, wie Jeder, der Zeit dargebracht, worin er gelebt — auch zugestehn, daß, soll es gemacht werden, es sich nicht besser machen läßt. — Aber plötzlich und unerwartet greift Händel dann in das Spiel, und läßt den Baß (wieder in Moll) langsam und schauerlich einfallen: „Und der Herr warf unser aller Sünde auf ihn" — wo dann die andern Stim-

men eben so folgen. Durch wenige Takte, und besonders durch das so glückliche Herausheben der ersten Worte: Der Herr — der Herr that es, ist sogleich Alles wieder hergestellt und in den vorhin verlassenen, dunkeln Kreuzesweg eingeleitet.

In das folgende, sehr gut begleitete Recitativ: „Die ihn sehen, treiben nur Spott" u. s. w. — fällt, auf die Worte: „und sagen" — der Chor ein: „Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm aus, und der errette ihn, hat er Gefalln an ihm!" Dieser Chor ist wieder eine der Fugen, von denen gilt, was vorhin gesagt worden. Es ist eine Wahrheit des Ausdrucks — man dürfte sagen, eine Gegenwart und Anschaulichkeit — darin, wie sie durch keine andere, als diese Form und Behandlung erreicht werden konnte. Bitterer Hohn, freche Verspottung, trotzige Verachtung, ist wohl schwerlich irgendwo durch Töne bestimmter dargestellt worden. Gleich das Thema! Die Worte sind darin so aufgestellt, wie wir etwa, zur Erleichterung des Lesenden, schreiben würden: „der errette ihn —: hat er Gefalln an ihm!" Und nun bei der weitern Ausführung: man braucht keineswegs Musiker oder Musikverstän-

diger zu seyn, um der hier so kunstreichen Verwebung der einzelnen Stimmen zu folgen; man braucht nur Sinn für Tonkunst überhaupt zu besitzen und ein gesammletes Gemüth mit zu bringen, und man wird solche Fugen hoch und hehr halten können.

Das einfach begleitete Recitativ: „Diese Schmach brach ihm sein Herz — Er sahe sich um, ob's Jemand jammerte: aber da war Niemand, und es fand sich Keiner, der ihn tröstete" —; die kurze, seelenvolle Arie: „Kommt her und seht; ist wohl ein Schmerz zu finden, der seinem Schmerze gleicht?" wo Alles, in Wehmuth aufgelöst, mehr seufzt, als eigentlich fragt; und das sich anschließende, diese Scenen des Leidens mit sanfter Ergebung endende Recitativ: „Er ist aus dem Lande der Lebendigen weggenommen" —: das ist so höchsteinfach, höchstinnig, so ganz, was es seyn will, seyn soll — kein Wort, kein Ton mehr, noch minder — daß man besser es vertrauend, ohne alle Erläuterung oder Nachweisung, dem eigenen Gefühl eines Jeden überläßt. — Uebrigens sey nur noch, wie oben im ersten Abschnitte, so hier, bei den Stücken, welche das Leiden des Herrn feiern, auf den so bedachtsam

gewählten Kreis der Tonarten aufmerksam gemacht. Händel beginnt („Siehe, das ist Gottes Lamm" —) mit G moll, fährt dann fort in Es dur, C moll, F moll, wo er am längsten verweilt; nun jener Zwischensatz: „Wir gingen alle in der Irre" — in F dur; hierauf die Rückkehr in F moll, dann wieder Es dur, wieder C moll; jetzt, durch ungewöhnliche, sehr wirksame Ausbeugungen im Recitativ: „Diese Schmach," — das in As dur anfängt — am Schluß, H moll; E moll, worin nun verweilt wird. Und so sind wir in diesem Kreise der Tonarten, wie in dem Kreise der Empfindungen, wieder da, wo das Werk durch den ersten Satz der Overtura schwermüthig begann. Von diesem zweiten Ausgange aus dem ersten Punkte soll aber, den Gegenständen gemäß, ein ganz anderer Lauf genommen werden, und Händel führt ihn, auch in Hinsicht auf die Tonarten, gleich vom ersten der folgenden Sätze anders fort.

Es bedarf aber zuvörderst der Zuhörer, wie im ersten Theile nach Verkündigung der Geburt des Messias, eines Mittelsatzes, an sich von wenig Bedeutung, damit er sich sammlen und den neuen Weg mit erfrischten Kräften betreten

könne. Wie Händel hierzu dort die blos zweckmäßige Arie: „Erfreue dich, du Tochter Zion“ — hergab, so bestimmt er hier dazu die kurze, gleichfalls blos zweckmäßige Arie: „Doch ließest du seine Seele nicht in der Hölle“ — Desto herrlicher und wirksamer ist darauf seine Feier der Auferstehung des Erlösers. Er befasset sich nicht mit geschichtlichen Einzelnheiten; er spielt sogar nicht einmal, wie bei der Passion, auf einzelne Momente der Geschichte an; und das mit vollem Rechte, denn hier giebt es eigentlich nur Einen Moment, nur Ein Factum, worauf Alles ankömmt: der Getödtete lebt wieder; alles Andere ist Nebenumstand, jenen in der Darstellung eher verkleinernd — was bei der Passion gerade umgekehrt war, wo es weniger darauf ankömmt, daß der Erretter leidet, als, daß er dies leidet, darum leidet, so leidet. Händel feiert darum die Auferstehung nur mit Einem Chor, aber auch mit einem wahrhaft großen und erhabenen, zu den Worten: „Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, daß der König der Ehren einziehe“ u. s. w. Der Chor unterscheidet sich wieder von allen vorhergegangenen und folgenden;

selbst in der ersten Anlage. Er ist für fünf Singstimmen geschrieben, und diese sind zweichörig behandelt; das Ganze bestehet aber nur aus fragenden und antwortenden gegenseitigen Anrufungen, wo zwischendurch kurze Pausen gehalten werden, bis sich endlich Alles zu Einer begeisterten Freude vereinigt. Die zwei Soprane und der Alt mit ihrer Begleitung ohne tiefe Bässe rufen an, was ich eben angeführt habe, und zwar in kurzen Sätzen, mit kurzen Pausen, da, wo meine Commata stehen. Tenor und Baß rufen an, mit Begleitung der Bässe, und der andern Saiteninstrumente in der Tiefe, in anderer Melodie, aber nach gleichem Zuschnitt: „Wer ist der König der Ehren?" „Der Herr stark und mächtig! der Herr mächtig im Streit!" antworten jene. Nun verbreiten Tenor und Baß, zu welchen der Alt tritt, die Aufforderung weiter: „Hoch thut euch auf" u. s. w. (Man siehet hier, wie in vielen andern Stellen, offenbar, Händel, ohne eigentliches Drama geben zu wollen, neigte sich in den bedeutendsten Situationen zum Dramatischen durch die Musik.) Er läßt hier neue Fragende hervortreten: „Wer ist der König der Ehren?" Und jene antworten mit einer neuen,

stärkern Figur: „Der Herr Zebaoth!“ Die Instrumente allein wiederholen es. Mit ehrfurchtsvollem Staunen wiederholt Alles: „Der Herr Zebaoth!“ Und dann in lichter Freude und feuriger Kraft treten alle Sänger, alle Instrumente zusammen, und wiederholen immer, und können sich's nicht oft genug wiederholen: „Er ist der König der Ehren! Herr Zebaoth! Er ists! Er ist der König der Ehren!“ Es bildet sich aus alle dem einer der originellesten, geistvollesten und wirksamsten Chöre des ganzen Werks. —

Jetzt tritt unser Meister in die geheimste, dunkelste Region seines Gegenstandes; und wird — man muß es gestehen — dabei oft selber dunkel und grüblerisch. Auch siehet man es dem, daß er eben hier so lange verweilte, — so wie manchem der nächstfolgenden Stücke noch im Einzelnen an, daß er hier jene, oben von uns berührte Eigenheit seiner Individualität ganz besonders vorwalten ließ *). Er

*) Daß ihm hier überall mit ganzer Seele, oder auch nur mit gleicher Aufmerksamkeit, wie bisher, gefolgt werde: das darf man, besonders jetzt, von einer gemischten Versammlung nicht verlangen, ja, einer jeden kaum zumuthen. Man muß daher bei öffentli=

kömmt nämlich zu dem Leben des Erlösers auf Erden nach seiner Auferstehung, dann zur Gründung und Befestigung seiner Kirche, zur Vertheidigung und geheimnißvollen Leitung derselben, bis sie in aller Welt verbreitet — Ein Reich Gottes durch alle Völker — und bis nun alle einmüthig zusammentreten (im „Hal-

chen Aufführungen, entweder es drauf ankommen lassen und diese Stücke gleichsam dransetzen, oder das Werk, zumal da es ohnehin die Dauer unsrer musikalischen Versammlungen beträchtlich überschreitet, eben hier (sonst nirgends) abkürzen. Zu letztem schlagen wir folgende Anordnung vor, von welcher, da sie mit Gründen zu rechtfertigen sehr umständlich ausfallen müßte, die Versicherung erlaubt seyn möge, daß sie von allen Seiten erwogen sey. Man wählt von allen folgenden Sätzen bis zum Schluß des zweiten Theils blos dieses: Unbegleitetes Recitativ: „Und zu welchem von den Engeln" u. s. w., diesem aber legt man etwa folgende Worte unter: „Seine Boten gehen hin, in alle Welt, und ihr Wort erschallt an allen Enden der Erde." Hierauf Duett mit Chor: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füße derer, die Frieden verkündgen" u. s. w. Unbegleitetes Recitativ: „Der da wohnet im Himmel" u. s. w., mit einem Schluß nach D und vielleicht den Worten: „Der Herr hat sein Reich gegründet: alle Heiden werden kommen und anbeten; alle Völker ihm dienen." Und nun den Chor: „Hallelujah! denn der Herr, der Allmächtige, regieret" u. s. w.

lelujah" —) zum Preise dessen, „der auf dem Stuhle thront und des erwürgten Lamms, von nun an und ewig." Bis zu dem letztern, weltberühmten Preisgesange, dem höchsten und gewaltigsten, wozu je ein Tonkünstler sich aufgeschwungen, bewundern wir zwar die, zuweilen seltsame Eigenthümlichkeit und die Tiefe des großen Mannes: aber schwerlich kann selbst der Kenner seiner Musik hier überall folgen, außer, mit angestrengtem Denken. Da nun aber dem Kenner zu predigen, weder hier unser Zweck, noch irgendwo von Nöthen ist: so fassen wir uns eben über diese Stücke, bei denen man sonst am umständlichsten seyn müßte, um desto kürzer.

Ein kleines unbegleitetes Recitativ fragt blos: „Zu welchem von den Engeln hat Gott jemals gesagt: du bist mein Sohn, heute hab' ich dich gezeuget?" Daran schließt sich der Chor: „Du, Gottes englisches Heer, bet' ihn an." Dieser Chor ist eine seltsame, überkünstliche Fuge, deren Contrasubject das Hauptthema selbst, aber in noch einmal so kurzen Noten, ausmacht. Mit großer Gelehrsamkeit und Hartnäckigkeit ist diese wunderliche Idee bis ins Kleinste durchgeführt. — Die Arie:

„Du bist aufgefahren in die Höhe und hast das Gefängniß gefangen geführt" u. s. w. ist einfach, aber wieder seltsam. Der folgende Chor ruft folgende Worte erst langsam im Einklange aus: „Der Herr gab das Wort" —; dann gehen die Stimmen auseinander, und ein lebhaftes Treiben und Wogen der künstlich verflochtenen Partieen beginnet, mit der Aufstellung der „großen Schaaren Evangelisten." — Es folgen die Worte: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füße der Boten, die Frieden verkündgen," u. s. w. Händel hatte sie erst als eine kleine, milde Arie bearbeitet: aber vielleicht dünkte ihm gerade dies Einfache und Zarte hier nicht an seiner Stelle; in der zweiten Umarbeitung seines Werks nahm er noch einige Worte der Schrift dazu, („Erfreue dich, Zion, dein Gott ist König" u. s. w.) und bildete daraus einen größern, ganz vortrefflichen Satz, der erst als rührendes, canonisch verschlungenes Duett zweier Altstimmen anhebt, und dann zu einem mäßig lebhaften, bei aller Milde nachdrücklichen und kräftigen, fünfstimmigen Chore wird, der sich auch durch kunstreiche Verknüpfung der Ideen, ja selbst durch ein mehr als gewöhnlich freies und heiteres Ac-

compagnement auszeichnet. — Der folgende Chor: „Es gehet ihr Schall durch alle Welt" u. s. w. kehrt, nicht der Erfindung, aber dem Ausdruck und gewissermaßen der Ausarbeitung nach, zu dem vorhin („Der Herr gab das Wort" —) zurück, stellt es aber mehr in der Breite, mit mehr Kraft und Pracht dar. Es ist ein wunderbares, inneres Leben in diesem Satze. — Nun folgt, mit einem, sonst bei Händel gar nicht gewöhnlichen Sprunge in der Folge der Tonarten, ein bei ihm gleichfalls gar nicht gewöhnliches langes, rauschendes Ritornell: es kündigt sich eine neue Folge von Scenen, von jenen ganz verschieden, an. Die Baßstimme beginnt: „Warum toben die Heiden und die Leute reden so vergeblich? Die Könige im Lande lehnen sich auf" u. s. w. Es wird daraus eine überaus lange Arie der Art, die wir jetzt, nur freilich ganz anders geformt, Bravourarien zu nennen pflegen. Vermag man abzurechnen, was in diesen Dingen die Zeit verlangt und verändert: so kann man nicht ohne Bewunderung dies große Charakterstück vernehmen, das nicht nur den muthigen Herrschersinn, sondern selbst das höhnende Herabsehen auf die Machinationen „gegen den Herrn

und seinen Gesalbten," mit Pomp und Pracht ausdrückt. Alles, besonders auch das immerfort rauschende Instrumentenspiel, die langen, etwas rauhen Coloraturen der Singstimme — Alles trägt hierzu bei und hilft das Bild vollenden. Händel, hiermit noch nicht befriedigt, setzt es fort in dem höchstseltsamen Chore der Empörer: „Auf! zerreißet ihre Bande, und werft hinweg von euch ihr Seil" — Hier ist Alles so zerrissen, leidenschaftlich, drängend und stoßend, Eines unterbricht so allaugenblicklich das Andere, Alles wird so drunter und drüber geworfen, und doch so höchst künstlich verschlungen, daß man nicht weiß, woher die Fähigkeit nehmen, es zu fassen und zu verfolgen; ja, beim bloßen Anhören dürfte dies selbst dem geübtesten Kenner oder Künstler unmöglich seyn. Aber eben darum darf man sich von diesem Chore keine große, und keine andere Wirkung versprechen, als die, eines schnell vorüber fliegenden Bildes allgemeinen Tumults. Hierauf spricht eine Tenorstimme, im unbegleiteten Recitativ, ganz ruhig und nackt blos aus: „Aber der im Himmel wohnet, lachet ihrer; und der Höchste spottet ihrer." Giebt man die ganze Art zu — die im Grunde dieselbe ist, wie die,

der altdeutschen Maler in ihren Darstellungen voll wunderlich bewegter Figuren: so kann man sich das Ganze des Bildes durch Musik schwerlich vollständiger ausgeführt denken: seine Art aber, wo sie geistvoll und angemessen ist, jedem Künstler zuzugeben, gehört ja mit zum Anfange aller bedachtsamen Kunstanschauung, und bedachtsame Anschauung zum Anfange alles würdigern Kunstgenusses. —

Es folgt die Arie: „Du zerschlägst sie mit eisernem Zepter" u. s. w. Sie ist wieder eines der untergeordneten Zwischenstücke, bei denen das Letztvergangene im Gemüth des Zuhörers verklingen und er ein neues Hauptstück gehörig aufzunehmen fähig werden soll. Dies Hauptstück, mit dem sich der zweite Theil schließt, ist nun das weltberühmte Hallelujah. (Für dieses hat Händel den Jubel der Trompeten und Pauken aufgespart: in welchem Glanz und welcher Kraft wendet er ihn aber nun auch an!) Ueber diese Glorie des Oratoriums und seines Urhebers ist nicht nöthig, Worte zu machen. Händel gestand in späten Lebensjahren vertrauten Freunden selber, er habe sich während der Abfassung dieses Stücks in einem Zustande befunden, den er, dem Grade nach, nie-

mals, weder vor- noch nachher, erfahren, von dem er aber weiter keine Rechenschaft zu geben vermöchte — wobei er schön und rührend die Worte Pauli anführete: Ob ich im Leibe gewesen bin oder außer dem Leibe, weiß ich nicht; Gott weiß es! so daß er sein Hallelujah für ein Erzeugniß noch ganz besonderer göttlicher — prophetischer Begeisterung gehalten zu haben scheint. Und so hat es sich auch von jeher an den Herzen aller Hörer bewährt, und bedarf dabei Keiner einer erleichternden Handreichung. Der Chor besteht, außer einigen bedeutenden Verbindungssätzen, nur aus vier Hauptgedanken: dem jubilirenden, zum „Hallelujah;" dem prachtvollen, zu den Worten: „Der Herr, der Allmächtige, regieret;" dem feierlich-erhabenen, zu der Stelle: „Die Reiche dieser Welt sind nun des Herrn und seines Christ;" und endlich dem muthig-prangenden: „Und Er regiert von nun an und ewig!" Wie nun aber jeder von ihnen für sich geführt, wie bald dieser mit jenem, bald jener mit diesem zusammengestellt erscheint, wie am Ende Alles Eins wird, und die Trompeten und Pauken, erst unterstützend, dann in der Figur des „Hallelujah," und endlich gar frei dareinschmettern

und darein donnern; das — das muß man hören, und wieder hören, und sich daran erheben, den Muth sich entflammen lassen bis zur — Demuth, den Glauben sich stärken lassen, bis zur unbedingten, aber freudigen Hingebung — —

Jetzt blieb unserm Meister nur noch übrig, was wir in der Benennung, „die letzten Dinge," zusammenfassen: Tod, Auferstehung, Gericht und ewiges Leben. Dafür bestimmt er den dritten Theil seines Werks.

Eine schönere und zugleich angemessenere Hinleitung hierauf konnte er wohl nirgends finden, als in den Worten: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt; und er wird mich hernach aus der Erden auferwecken — Und obgleich mein Leib verweset, werd' ich in meinem Fleische doch Gott sehn — Denn Christ ist erstanden von dem Tod; der Erstling derer, die da schlafen" — Händel läßt diese Worte durch eine Sopranstimme in einer höchst einfachen Arie aussprechen.

Es ist wohl nicht möglich, das ruhige Vertrauen, die genügende Gewißheit des frommen Glaubens, mit mehr Wahrheit und doch mit so äußerst wenigen Mitteln auszu-

drücken. Man spreche den ersten Satz derselben laut, dem Sinne gemäß, mit Festigkeit und Innigkeit aus; man merke dabei auf die Modulation seiner Stimme, indem man sie so spricht: und man hat — das Thema dieser Arie, ganz, wie es hier aufgezeichnet steht. Zwar ist Jedem, der Händeln kennt, auch wohl bekannt, daß er, weder hier, noch irgendwo, die Töne des Declamators nachkünsteln wollen, wie es einige Andere gethan, und das Grundwesen, die ursprüngliche Wahrheit der Musik fälschlich darauf gebauet haben; sondern er schrieb nur aus der Fülle einer, von ihrem Gegenstande durchdrungenen Seele: aber wo die Sache selbst so entschieden und so bestimmt ist, da müssen Gefühl und Verstand zusammentreffen; denn die Natur ist Eine, und die Wahrheit Eine, und die höchste Freiheit wird zur Nothwendigkeit. Alles ist übrigens in dieser Arie höchsteinfach, aber auch Alles gediegen und zum Ganzen zusammenstimmend; selbst die Tonart: das helle, sanftheitere E dur, das bis dahin gar nicht vorgekommen war, außer — wo? bei: „Tröstet mein Volk, spricht euer Gott" — und was sich unmittelbar daran schließt, in der Einleitung; das

stete Wiederkehren des höchst einfachen Thema, ohne alle Verzierung durch Instrumente, nach jedem Zwischensatze: „Er wird mich am letzten Tage auferwecken:“ „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!“ „Obgleich mein Leib verweset:“ „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!“ und zwar ohne ein matt verknüpfendes „denn,“ in Wort oder Ton. —— Ernst tritt nun der Chor an die Gräber und stellt die Betrachtung an über Tod und Auferstehung: „Durch Einen kam der Tod“ — ohne alle Instrumente, langsam, wie ein alter Choral; mit Instrumenten, lebhafter, in wechselnder Tonart: „Durch Einen kömmt auch der Todten Auferstehung!“ Jene, wie vorhin: „Durch Adam sterben sie Alle“ — Diese, wie vorhin: „Durch Christum werden sie Alle wieder leben!“

In A moll ist dieser kurze Chor geschrieben; in D dur fällt nun das Orchester ein zu dem gleichfalls kurzen, imponirenden Baß-Recitativ: „Merkt auf! ich sag' ein geheimes Wort! Wir entschlafen nicht Alle, wir werden aber verwandelt, und das plötzlich, im Augenblick, beim Hall der letzten Posaune!“ Und nun beginnet mit Pomp und Kraft die Solo-Trompete in D die Arie: „Die Posaune wird

schallen und die Todten werden auferstehn" u. s. w. Händel, der so selten ein Tempo speciell bezeichnet, und fast nie ein näher charakterisirendes Beiwort hinzusetzt, weil er meynt, bei Verständigen gebe sich das von selbst, kann doch hier nicht umhin, darüber zu setzen: Pomposo, ma non allegro. Ja wohl: pomposo! Dem Ausdrucke nach, ist diese lange Arie eine der bestimmtesten und trefflichsten: der Form nach, ist sie ein Denkmal jener Zeit, oder auch, wenn man will, ein Opfer, dieser dargebracht; denn Virtuosen auf jenem, sonst ungelenken Instrumente zu besitzen, gehörte damals zur Pracht der Orchester, besonders an Höfen.

Es wäre Händeln gewiß nicht unmöglich gewesen, Stellen der Schrift, welche schreckende Scenen des Gerichts schildern, auszusuchen, und, in seiner Art ein zweiter Michel Angelo, sie mit grauenerregender Gewalt darzustellen: aber das wollte er nicht, sondern setzte gewissermaßen jenen musikalischen Dialog über den Gräbern, nur in anderer Form, und mehr in gläubiger Freudigkeit, fort. Das Duett: „Der Tod ist verschlungen in dem Sieg —, Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein

Sieg?" das fast aus lauter wechselnden Fragen und Antworten bestehet, ohne Begleitung der Instrumente, den gleichförmig und ernst fortgehenden Baß abgerechnet; dessen Musik dann vom Chore aufgenommen und mit Instrumenten noch weiter ausgeführt wird, zu den Worten: „Nun Dank, Dank sey Gott, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum, unsern Herrn": dies ist ein Meisterstück des gefühlvollen und zugleich tiefsinnigen musikalischen Künstlers. Man erstaunt über die Schätze, die Händels contrapunktische Wissenschaft und Geübtheit hier, ohne im geringsten sich hervorzudrängen, ohne den Verstand allein aufzufordern, mit vollen Händen ausgestreuet hat. Wer einmal dieses Stück durchdrungen hat, kann nimmermehr es wieder vergessen.

Dasselbe dürfte der Fall seyn mit der Arie: „Ist Gott für uns, wer kann uns schaden? wer führt Klage wider Gottes Auserwählte? Gott ist hier, der gerecht macht! Christus ist hier, der vertritt uns" u. s. w. Hier aber ruhet das Interesse, die Anziehungskraft, nicht auf kunstreicher Verknüpfung, vielmehr läßt sich gar nicht einfacher schreiben, als Händel

hier gethan hat; die Arie bewegt sich gleichmäßig vom Anfang bis zu Ende in ihren Vierteln und Achteln, kömmt fast gar nicht aus G moll, die Figuren sind veraltet, die Harmonie edel, aber äußerst leer: es ist hier einzig und allein das unmittelbar Geistige, das unmittelbar der Tiefe einer, ihres Gegenstandes vollen Seele Entquollene, was uns ergreift, festhält und allernächsten Weges dahin leitet, wohin wir sollen. Als ich diese Arie zum erstenmal hörte, (so schrieb Jemand in sein Tagebuch,) da war mir, wie, als ich zum erstenmal communicirte. — Dies ist nun der Zweck, der Erfolg der Erlösung — der innerste Seelenzustand der Erlöseten: weiter blieb dem Meister nichts auszusprechen, außer, zum Schluß des ganzen Werks, das hohe Wort des Preises der, nun mit den himmlischen Heerschaaren vereinigten Geschlechter der Erde: „Würdig ist das Lamm, das erwürget ist" u. s. w. Es ist dies ein würdiges Seitenstück zum „Hallelujah!" aber (wie besonnen!) weniger glänzend und jubilirend, sondern feierlicher, mit noch enger zusammengehaltener Kraft, und darum auch, theils in einfachern Massen, theils in strengern Kunstformen. Dies wahr-

haft große und gewaltige Stück bestehet aus zwei, unter einander verbundenen Chören. Der erste enthält die Worte: „Würdig ist das Lamm, das erwürget ist, und hat uns Gott erkauft mit seinem Blut, zu nehmen Stärke und Reichthum, und Weisheit und Kraft, und Preis und Ehre.“ Diese Worte werden erst in langsam-feierlichen Accorden, dann etwas lebhafter, dort, mit blos unterstützenden, hier, mit freier figurirten Instrumenten vorgetragen. Gar wunderbar fangen dann, wieder etwas langsamer, die tiefen Singstimmen und Instrumental-Bässe im Einklange an, mit größter Kraft — nur auszurufen: „Alle Gewalt, und Preis, und Macht, und Ruhm und Lob gebühret dem, der auf dem Stuhle thront und dem erwürgten Lamm;“ Sopran und Alt wiederholen dies eben so mit den Geigen: und zugleich ist in dieser einfachen Melodie das doppelte Thema angegeben, aus welchem nun der herrliche Chor in aller Breite und Manchfaltigkeit fortgeführt wird. Es ist ein erstaunlicher Reichthum in dem Wechsel und der kunstreichen Zusammenstellung der Stimmen und jener beiden Hauptideen; die Saiteninstrumente halten sich an die Singstimmen,

und die andern schweigen, bis nun endlich alles Wechseln und Unterbrechen aufhört, Alles Ein Triumph wird, und urplötzlich die ganze verhaltene Masse des Orchesters in freiern, eigenen Figuren und Wendungen dazutritt, Alles beisammen bleibt, der Sängerchor zwischendurch nur die einzelnen Ausrufungen erschallen läßt: „Ehre" — „Preis" — „Macht" — „auf ewig" — „ewig" — „ewig," und nun die Gesangfuge aller Gesangfugen „Amen" sich anschließt, und dem Werke die am wenigsten an Zeit und Zeitgeschmack gebundene Krone aufsetzt. Den Effect, den auch dieser Satz machen soll, verfehlt er bei Keinem; die gewaltige Kunst gelehrter Harmonie in diesem Stück, aus welchem man eine vollständige Theorie der Fuge entwickeln könnte — im Einzelnen nachzuweisen, wäre gegen unsern jetzigen Zweck. —

Wir haben bei dieser Betrachtung uns, was die Textesworte anlangt, an die Unterlegung von Klopstock und Ebeling; was die Musik betrifft, an Händels Original gehalten. Jene genannten, ehrwürdigen Männer, freundschaftlich verbundene Kenner und Verehrer, nicht nur der Bibel, sondern auch der, im Ganzen und Wesentlichsten nie übertroffenen Uebersetzung

Luthers, haben mit großer Sorgfalt aus dieser öffentlich eingeführten Uebersetzung alle hier vorkommende Stellen denen, aus der in England öffentlich eingeführten, die Händel gewählt, substituirt, fast ohne alle Abänderungen, und die wenigen in Kleinigkeiten, die ganz unvermeidlich waren, trefflich im Geiste und in der Haltung, wie der Musik, so der Lutherschen Uebersetzung, vorgenommen; was ihnen nur bei der nahen Verwandtschaft der deutschen mit der englischen Sprache so vollkommen gelingen konnte. Hinsichtlich der Musik, so ist bekanntlich Händels Original, wie es ist, in Deutschland noch nicht, wohl aber die Bearbeitung Mozarts (Leipzig, b. Breitkopf und Härtel) vor etwa fünf und zwanzig Jahren gedruckt, weit verbreitet, und, so viel wir wissen, seitdem bei allen öffentlichen Aufführungen gebraucht worden. Mozart übernahm diese Bearbeitung auf Bestellung des, vormals um Musik in Wien manchfach verdienten, sehr angesehenen Barons, van Swieten; und der bestimmte Auftrag war, das Werk unsern Zeiten (d. h. jenen, vor etwa vierzig Jahren,) hauptsächlich in Hinsicht auf die großen Fortschritte der Instrumentalmusik, möglichst

nahe zu bringen. Mozart vollendete diese Arbeit, wie er jede vollendete: mit reichem Geist, genauer Kenntniß aller Mittel, und vollkommener Geübtheit in der Handhabung derselben. Auch schonete er das Original, das er lebenslang mit Begeisterung verehrte und liebte, so weit er glaubte, es irgend mit jenem Zwecke vereinigen zu können. Er entzog seinen Haupttheilen, den Chören, gar nichts, änderte auch an ihnen nichts, außer, was durch Hinzufügung reicherer Instrumentation von selbst anders ward, und in wie weit es dies ward. Die Arien kürzte er zum Theil ab; übrigens wurden sie durch sehr vermehrte und oft zum Bewundern kunstvoll bearbeitete Instrumente, jede einzeln für sich betrachtet, meistens viel anziehender und beträchtlich hervorgehoben. Aber — und das ist das Uebel — eben dadurch wurden sie zum Theil ganz etwas Anderes, als was sie, für sich, und noch mehr, was sie nach dem, blos auf das Ganze gerichteten Plane Händels, seyn sollten. Letztes muß man sogar von einigen also bearbeiteten Chören sagen *). Mit Einem Worte: Das Einzelne,

*) Wer ganz genau Alles erfahren will, was Mozart an dem Werke gethan, und wie er es gethan hat,

als Einzelnes, gewann, und gewann zum Theil sehr: das Ganze litt, und litt mitunter in seinem innersten Wesen, wie in seiner höchstconsequenten Folge, Steigerung, Verbindung. Wir bewundern, wir preisen die Kunst und den Fleiß des neuern Meisters: aber wir fühlen überall, daß jede Zeit ihr Eigenthümliches hat, daß man jeder ihr Eigenthümliches lassen sollte, und daß, wenn man dies Eigenthümliche von mehrern, ganz verschiedenen Zeiten vermischt, dies nie eine vollkommene Einheit geben werde, geben könne. Wo man daher Händels Messias nur, wie oftmals, in einzelnen Abtheilungen, von denen jede für sich eine Art Kirchencantate bilden soll, aufführt, da thut man vielleicht wohl und sicher nicht übel, wenn man die Bearbeitung Mozarts wählt: wo man aber das Ganze zur Darstellung bringt, und — was wohl zu merken — einen Organisten besitzt, der jener alten Begleitungsart kundig, fähig und mächtig ist — jener, in welcher Händel, auch noch als blinder Greis, seine Oratorien auf der Orgel zu begleiten pflegte,

---

den verweise ich auf meine, nur allzuumständliche Recension dieser Bearbeitung in der Jenaer Literatur-Zeitung vom Jahre 1804, Nr. 76 und 77.

und nach welcher die Orgel, außer dem, was ihr auch jetzt noch zukommt, zugleich das leistete, was wir jetzt den Blaseinstrumenten, wo sie nicht eigentlich obligat sind, zuzutheilen pflegen: da sollte man, unsers Erachtens, das Original beibehalten; und damit dies leichter geschehen könnte, wäre zu wünschen, daß ein deutscher Verleger es, mit jener Klopstock-Ebelingischen Uebersetzung, (an deren Stelle dort eine nicht selten schwächere gesetzt ist, da Mozart jene nicht kannte,) neu drucken ließe.

Entstehung der Oper.

(Schreiben an einen Freund.)

Glauben Sie wirklich, Ihre, mit Lust und Liebe begonnene, mit Fleiß und Beharrlichkeit fortgeführte Untersuchung werde ohne Interesse für mich seyn? Das sollte mir leid thun. Oder glauben Sie auch nur — weil kein rund und entschieden auszusprechendes, fortan für immer gültiges Resultat herausgekommen, so werde dies mein Interesse ersticken? Nicht einmal mindern, mein Freund! Denn, abgerechnet, daß überall das Suchen mehr als das Gesuchte, das Finden mehr als das Gefundene, hebt und erfreut; abgerechnet auch, daß, wenn wir bei allem Historischen nur an dem Antheil nehmen

wollten, was solch ein Resultat bietet, uns wenig genug, und schwerlich das übrig bleiben würde, was den Geist am meisten belebt, erweitert, nährt und schmückt: so ist ja selbst das ein keineswegs zu verachtendes Resultat, wenn über einen vorliegenden Gegenstand gefunden wird, daß keines zu finden sey. Und wie viel Betrachtenswerthes und nicht unwürdig Beschäftigendes liegt bei solchen Untersuchungen seitab, und wird entdeckt, erwogen, erst vom Forscher, dann von denen, die ihm folgen? Nein, nein; Ihre Untersuchung über die Entstehung der Oper ist mir, ungeachtet sie sich in bloße Vermuthungen auflös't, und bei den wenigen, von Ihnen benutzten Quellen auflösen muß, anziehend gewesen, und wird auch manchem Andern anziehend seyn, wenn Sie den Vorsatz ausführen sollten, sie drucken zu lassen.

Für letzteren Fall nun, wo nicht allein, doch zunächst, erfülle ich hiermit Ihr Verlangen, und gebe Ihnen meine Ansichten und Urtheile über die Entstehung der Oper, doch durchaus nur als solche; das heißt: als Ansichten und Urtheile eines Einzelnen, der nicht mehr und nicht besser ist, als eben ich.

Zuerst schlage ich, zur Erleichterung der Uebersicht, eine andere, und zwar folgende Anordnung der Gegenstände vor. Die Schilderung der Beschaffenheit und des Zustandes der Musik im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, besonders in Italien, als Einleitung: diese müßte bleiben, wie sie ist; denn sie ist nicht nur gut, sondern auch verdienstlich. Oder wäre es kein Verdienst, die übergroße, fast erdrückende Anhäufung einzelner Notizen, bei Hawkins, Burney, Forkel u. A., mit Geist aufzufassen und in ein belebtes, leicht übersehbares Gesammtbild zusammen zu drängen? — Jetzt, angekommen auf Ihrer Area, dürfte es rathsam seyn, bevor Sie sie anbauen, in ihr aufzuräumen, indem Sie, damit der Leser nicht hernach durch die vielen literar-historischen Anmerkungen zerstreuet werde, nach Blankenburgs (bis auf seine Zeit, und was größere Werke anlangt) ziemlich erschöpfenden Zusätzen zu Sulzer*), die ganze Literatur Ihres Gegenstandes sondernd und mu-

*) von Blankenburg: Zusätze zu Sulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, 3ter Band, S. 585 u. folgg., Artikel: Oper.

sternd durchgehen; dann zu Ihrem Bau den Grund zu legen, indem Sie, damit der Leser wisse, woran er sich zunächst zu halten, die ganz sichern und deutlichen Data der Geschichte — blos diese — einfach und bündig aufstellen. Dies Letztere, ich weiß es wohl, wird bald und mit wenigen Sätzen abgethan seyn. Ja, daß ich's aufrichtig gestehe: Ich, an meinem Theile, kann für solche Data, aus allen von Ihnen aufgestellten, nur etwa folgende anerkennen.

„Schon vor dem Jahre 1480, und viel früher, sang man in Italien, eben so, wie etwas später in Deutschland, bei den mehr oder weniger in Handlung gesetzten, öffentlich ausgestellten, heiligen Geschichten (Mysterien) oder Helden- und Staats-Actionen: von dem angeführten Jahre an wird solcher Darstellungen auch, als „gesungen" überhaupt, gedacht; wobei es aber zweifelhaft bleibt, ob dies als „ganz, durchgehends gesungen," oder so zu verstehen sey, wie wir ja auch z. B. sagen: N. hat den Sarastro gesungen — was das Sprechen, das untergeordnete, nicht ausschließt. Wie nun aber dieser Gesang im Ganzen beschaffen gewesen, das wissen wir nicht recht;

die Fragmente einzelner, wahrscheinlich besonders beliebter Stücke lehren hierüber wenig, außer, daß die ausgeführtern, nicht vom Volke mitzusingenden Stücke vielstimmig und überaus künstlich gesetzt waren, selbst wenn eine einzelne Person ihre Empfindungen auszusprechen hatte — wo nämlich die andern, contrapunktisch mit ihr verflochtenen Stimmen, hinter der Bühne versteckt gehalten wurden. Zuverlässig und vollkommen historisch erweislich, war aber der recitativische Gesang noch nicht erfunden; viel weniger die Arie — was wir nämlich so nennen. Ohne alles Gespräch nun aber und ohne Recitativ (der Form unsrer Finalen und Ensembles überhaupt, als einer ganz neuen, gar nicht zu gedenken) — ohne jenes eine fortlaufende, durch Handlung entwickelte Geschichte singend zur Anschauung zu bringen: das ist und war nicht möglich. Wir müssen daher annehmen — entweder, es ist jenes „gesungen" zu verstehen, wie so eben gesagt, oder — was sich auch mit den noch übrigen Stücken dieser Art belegen läßt — es war auf eine solche, durch Handlung entwickelte Geschichte gar nicht abgesehen, sondern eine Person trat nach der andern in bezeichnender Kleidung hervor, sang

ihre Scene, ging ab, der Chor machte seine Betrachtungen, meist moralischen Inhalts, darüber; dann folgte eine andere Person und wieder solch ein Chor, und so ferner, bis sich am Ende Alle in einen andächtigen, den Kirchengesängen ähnlichen Hymnus vereinigten. Die Fabel des Stücks ward nur in Hauptmomenten, weniger vor-, als vorübergeführt; und da sie meist aus den heiligen Büchern, oder aus der Legende, oder aus allbekannten Volkssagen genommen war: so konnte man voraussetzen, daß sie auch bei solchem Verfahren verstanden würde. Diese Schauspiele gehörten dem Volke an, waren aber, da sich um jene Zeit die Geistvollern und Unterrichtetern, wie überhaupt, so auch hier, von diesem mehr abzusondern begannen, gesunken, und fast nur ein Eigenthum des Pöbels und seiner Führer geworden. Jene Geistvollern und Unterrichtetern hatten sich aber, was dramatische Darstellungen betraf, auch noch besonders darum abgesondert und zurückgezogen, weil sie, bei der wiedererweckten altklassischen Literatur, in dieser auch die, über allen Vergleich mit jenen Volksstücken, edlern und kunstvollern Erzeugnisse auch dieses Fachs kennen, ehren und lieben gelernt hatten. Wie

Lorenzo Medici in Florenz, mit Hülfe des trefflichen Ficinus und Anderer, seine platonische Akademie, und an seinem Hofe die Nachahmungen platonischer Unterhaltungen zu Stande brachte: so wurden von ihm und Andern, vorzüglich in Florenz und Rom, Nachahmungen griechischer Tragödien versucht, und an den Höfen, oft durch vornehme Personen, aber nur unter sich, nicht vor dem Volke, dargestellt. Der Musik hierbei wird deutlich nur also gedacht, (in Ihren Quellen nämlich,) daß man mit Sicherheit blos auf Zwischenspiele, höchstens auf ein freies (vielleicht arpeggirendes) Begleiten der Lauten und ähnlicher Instrumente bei vorzüglich herauszuhebenden Stellen, nicht aber auf eigentlichen Gesang schließen darf. — Gewissermaßen mitten innen zwischen diesen beiden Gattungen, der Volkskomödie und der Hoftragödie, standen die kleinern Gelegenheitsstücke, gleichfalls an Höfen, bei Vermählungen und andern Festlichkeiten, die meist allegorisch oder mythologisch waren, wenig Handlung hatten, (oft eigentlich gar keine,) und wobei, wenn gesungen ward, dies nur in jener, oben bezeichneten Weise geschahe. — So finden wir es bis gegen das Ende des

sechzehnten Jahrhunderts, wo es, nach manchen vergeblichen Versuchen, einigen guten Köpfen zu Florenz und Rom gelang, eine Art des Gesanges auszufinden, die, von dem bisherigen gänzlich verschieden, und der wohlgemessenen, lebhaft empfundenen Rede des Declamators sich nähernd, doch aber auf musikalische Regeln zurückgebracht und mit Accorden der Instrumente begleitet, für Alles in den Dichtungen dienen konnte, was nicht lyrisch war; eine Art des Gesanges, die man, zweckmäßig genug, musica in stilo rappresentativo nannte, (geregelt und festgestellt seit 1599,) und die, wenn auch noch etwas unbeholfen, unser Recitativ — nicht sowohl ward, als war. Diese neue Gesangsart, die, neben ihrem Zweckmäßigen und Wohlgefälligen für sich, zugleich den Dichtern und mit Action Singenden so viele Freiheit verschaffte, mußte großen Beifall finden, und fand ihn auch. Und so begegnet uns, als erster, noch schwankender, doch gelungener Versuch, im Jahr 1596 zu Florenz eine Daphne, gedichtet von Rinuccini, in Musik gesetzt von Peri; dann, im Jahr 1600, gleichfalls zu Florenz, von demselben Dichter und den Musikern Caccini und Peri, Euri-

dice, die, nach eben erwähnter Weise, folgerechter ausgearbeitet, höher gestellt, mehr in sich vollendet ist, und allerdings, als ein Drama, in allen seinen Theilen mit Handlung gesungen, und zwar wechselnd mit Recitativ, Solo- und Chorgesang, als eine eigentliche Oper betrachtet werden kann.

Dies werden, unter den von Ihnen aufgestellten Sätzen, diejenigen seyn, welche als offenkundige, nicht weiter in Zweifel zu ziehende, historische Data anzunehmen sind. Wer es mit der Sache nicht genau nimmt, und, daß ich so sage, sie nur in Bausch und Bogen behandelt, dem werden sie auch genügen: keineswegs aber Andern; diese werden noch manches Lückenhafte darin bemerken, und durch die übriggebliebenen Stücke aus jenen poetisch-musikalischen Werken, (bei Hawkins, Burney u. A.) bis sie einen festern Standpunkt der Uebersicht gefaßt haben, wohl eher verwirret, als in's Klare gesetzt werden. Nach diesem Standpunkte haben deswegen auch Viele gesucht, und worin sie ihn gefunden, was sie aus jenem historisch Gegebenen gemacht haben, das ist von Ihnen mit vieler Belesenheit und sorgsamem Fleiß aufgestellt worden. Sie würden

aber, däucht mich, dem Leser den Ueberblick, und, nach diesem, das eigene Urtheil, sehr erleichtert haben, hätten Sie diese vielfältigen Muthmaßungen auf die zwei zurückgeführt, auf welche sie alle sich wirklich zurückführen lassen. Auf folgende nämlich. (Einer gewissen dritten, die Ihnen unbekannt geblieben, und die von allen jenen abweicht, werde ich hernach gedenken.)

1. Die Oper entstand aus den Volks-Schauspielen mit untermischten kleinen Gesängen. Unter den neuern Forschern scheint auch Blankenburg diese Meynung in Schutz zu nehmen. Wir haben schon erwähnt, und es ist nicht zu bezweifeln: man führte längst, ehe an eine Art Oper zu denken, geistliche und weltliche Geschichten dramatisch auf, und es wurde dabei gesungen. Nun fährt man fort: Dies gefiel, besonders der Gesang; so sang man Mehreres, immer Mehreres, endlich Alles. Das scheint natürlich. Aber, mancher, wenn auch nicht ganz entschiedener Widersprüche der Geschichte nicht zu erwähnen, welch ein Sprung, von diesem zum gar nicht viel spätern Gesange bei der Oper! welch ein Sprung, von diesem Gesange beiher, zu diesem durchgehends

fortlaufenden, in sich selbst zusammenhängenden, der eine eigene Sprache ideeller Personen, ja ihre einzige Sprache ist! Man denke sich jene Schauspiele, wie wir deren in den Winkeln der Bibliotheken ja noch besitzen; z. B. das eine Zeit lang sehr beliebte, von den zwölf, zur Hälfte thörichten, zur Hälfte klugen Jungfrauen, und deren Aeußerungen, bald andächtig — wo diese gesungen werden, kirchenmäßig — bald in nicht eben feinen Späßen — wo diese gesungen werden, nach Volkstänzen: man denke sich diese; und daraus sollen, in den Kreisen der Fürsten und Gelehrten, in nicht langer Zeit und ohne allmähligen Uebergang — denn das „mehr und immer mehr" ist keiner, da es sich hier weit weniger davon, als von einer ganz andern Gattung, dem Stoff und der Form nach, fragt — daraus sollen, und unter diesen Verhältnissen, die Opern entstanden seyn? Glaube das, wer's kann!

2. Wir können's nicht! sagten Viele, schon in alter Zeit. (Unter Neuern auch der achtbare Gerber, und Graf Algarotti *).) Die Sache ist vielmehr so! Unsre Oper entstand aus Nach-

*) Saggio sopra l'Opera etc.

bildung der damals unter den wissenschaftlich Gebildeten schon sehr bekannten, an jenen Höfen, wo sie entstand, überaus geschätzten, griechischen Tragödien und Komödien. Das scheint in der That annehmbarer; und auch die deutlichen Data der Geschichte widersprechen wenigstens nicht. Halten wir uns aber, hier, wie vorhin, die Sache nahe vor's Auge, nicht so im Allgemeinen, sondern im Besondern: dann finden wir Grund genug zu neuen Bedenklichkeiten. Vermögen wir denn in den Dichtungen der ersten Opern, die wir ja noch, ganz oder zum Theil, besitzen, eine wirkliche Nachahmung der Alten zu entdecken? Zwar treten darin (doch auch nicht in allen) Personen der griechischen Mythologie oder Geschichte auf: aber diese gehen um in allen Poesieen jener Zeit und jener Höfe; sie sind Wendungen und Ausdrucksmittel der damaligen feinen und Hof-Sprache überhaupt. Und wie sind nun jene Personen, jene Fabeln, behandelt? Weder im Charakter, noch in der Führung, noch in der Sprache und Haltung, im Geringsten dem ähnlich, wie wir es bei den Alten finden. Es bleibt nicht viel übrig, außer, daß Andromeda an den Felsen geschmiedet ist, verschlungen wer-

den soll, und vom Perseus befreiet und geheirathet wird; Herkules ist eine Art Haudegen geworden; Zeus, eine Art Schach Lolo u. dgl. Und wenn die Dichter der ersten Opern die Tragödien und Komödien der Alten nachahmten: würden sie nicht gewisse Stücke derselben gewählt haben, wo ihnen für ihren Zweck schon so viel vorgearbeitet war; wie besonders in einigen des Euripides und Aristophanes? Das haben sie aber, so viel wir irgend wissen, gar nicht gethan; und erst beträchtlich später thaten es, Apostolo Zeno in Italien, Quinault in Frankreich — —

Diese und ähnliche Betrachtungen sind es, welche Andere, wie Sie, wieder zweifelhaft gemacht haben; namentlich auch einen gewissen neuern Autor, der Ihnen entgangen, und der in einer besondern Abhandlung, nachdem er jene beiden Meinungen zu beseitigen gesucht, eine dritte, ihm eigene, aufgestellt hat; eben die, welche nachzutragen ich oben versprochen habe. Was der Mann vorbringt, läuft auf Folgendes hinaus.

Im Mittelalter finden wir die Instrumentalmusik nur als Begleiterin; und zwar, des Tanzes, des Kirchengesanges und des Liedes.

Das Erste, der Tanz, gehört nicht hieher. Im Zweiten, dem Kirchengesange, hatte, im funfzehnten Jahrhundert und im Anfange des sechzehnten, mithin gegen die Zeit, wo die ersten Versuche zu einer Oper gemacht wurden, die Instrumentalmusik die Vocalmusik überboten und letzter besonders eine überaus künstliche Vollstimmigkeit und Gelahrtheit aufgedrungen. Dies hatte sie gesteigert bis zu einer bloßen, wirkungslosen Verstandes-Sache: als die entscheidende Revolution und gänzliche Umkehr der Dinge durch den großen Palestrina klar gedacht, rein hergestellt und bald befestigt ward *). Von diesem eminenten Geiste war die Kirchenmusik, nicht blos verbessert, sondern von Grund aus neu geschaffen; war der größten, darum aber keineswegs kunstlosen Einfalt, der Erhabenheit, Würde und Andacht zurückgegeben; und alle Instrumente, außer der Orgel, waren von ihr entfernt, oder einzig ihr als Begleiter zugegeben: sie war das geworden, was sie, dem Wesen nach, noch heute in Rom

*) Unter dem Papste, Marcellus II., dessen Mitwirkung und Autorität, im Jahre 1555; und da Marcellus noch in diesem Jahre starb, unter Paul IV., durch dessen Bestätigung.

bei den größern, heiligern Functionen zu St. Peter und in der sixtinischen Kapelle ist. Bei den damals schon erfundenen, manchfaltigen Instrumenten und deren weitem Umfang an Tönen *); bei der großen Geschicklichkeit der Spieler, und ihrer Neigung, diese gelten zu machen, brachte jene Einfalt und Strenge, nicht nur unter den meisten Musikern, sondern auch unter Vielen der Hörer, ein gewisses Mißverhältniß hervor, und es bildete sich eine Opposition, die aber auf die Kirchenmusik selbst keinen Einfluß erlangen konnte, da diese, zufolge des Befehls des Kirchenoberhauptes, festgestellt war.

Anlangend nun das Dritte — die Instrumentalbegleitung der Lieder außer der Kirche: so finden wir diese freilich zu allen Zeiten in Uebung und Beliebtheit, vielleicht aber nirgends und niemals häufiger, auch mit mehr Enthusiasmus betrieben, als in Italien seit dem dreizehnten Jahrhunderte, beim Gesange der lieblichen Lieder sogenannter provenzalischer

*) Die Geigen-Instrumente z. B., waren schon damals nicht nur erfunden, sondern unsern jetzigen im Wesentlichen ganz gleich.

Dichter, unter welchen Liedern im folgenden Jahrhunderte die Romanzen (was wir so nennen) ganz besonders beliebt wurden. Diese hatten allmählig die ganze Nation durchdrungen, und so erhielten sie sich auch. Bei der allgemeinen Freude an Gesang und Instrumentenspiel, so wie bei der Künstlichkeit beider beim Gottesdienste, die sie für die Menge unfaßlich und ungenießbar machte, wendete sich die Neigung vieler Musiker und ihrer Freunde besonders nach der ohnehin allbeliebten Romanze, um sie musikalisch immer mehr auszubilden. Man begann, sie nicht mehr blos für Ein Instrument, wie bisher meistens, in Musik zu setzen, sondern für mehrere; und zwar benutzte man die Instrumente, wie hier nicht unzweckmäßig, gefälliger und galanter, als in den Kirchen Rechtens und Sitte war. Hieraus bildete sich nun ein eigener, freierer Styl, der, wenn er auch noch ohne Regel und mehr der Willkühr und dem Geschmack des einzelnen Meisters hingegeben war, doch überall gefiel. Die Dichter wollten von seiner Beliebtheit Vortheil ziehen und kamen den Musikern entgegen, indem sie ihre Romanzen weiter, einer musikalischen Behandlung in jenem Styl be-

quemer ausführten, und zu dem Ende auch die auftretenden Personen — ohnehin ein Hauptmittel der Belebung, Kraft und Wirkung der Romanze — öfter selbstredend einführten. Zwar sank mit dem Geiste der alten Ritterschaft auch die ausschließende Liebhaberei an Gesängen dieser Art; es gesellete sich zu ihnen, besonders in Italien, eine Gattung idyllischer Gedichte, wo, statt der Ritter und ihrer Damen, Schäfer und Schäferinnen auftraten, und in welchen freilich der ächte, ungeschminkte Dichtergeist der alten Provenzalen nicht mehr wehete: es waren aber doch auch diese Gedichte meist im Romanzenton abgefaßt; wenigstens gab es etwas Geschichtliches darin. Indessen hatte die Liebhaberei an Musik, auch an Instrumentalmusik, und die Geschicklichkeit in dieser, wie vorhin erwähnt, sich sehr verbreitet. Kein Fest der Höfe, keine bedeutende Feierlichkeit überhaupt, ohne Musik. Was von Vielen geliebt und geübt wird, das wird immer auch von den Fähigern erweitert. Man wollte mehrere Sänger und Sängerinnen mit einander hören; die Darstellungen sollten mehr Manchfaltigkeit und Umfang, mehr Leben und Anschaulichkeit gewinnen; die Musiker, verdrüß-

lich über ihre Beschränkung durch Palestrina und in Opposition gegen seine kirchliche Weise, waren bei der Hand, die Dichter gefällig: man richtete die Romanzen oder Schäfergedichte so ein, daß neben dem Chor, Jeder oder Jede die Worte einer redend eingeführten Person, und nur der Rhapsode die Rolle des Erzählers beibehielt — wie wenn Bürgers Lenore von vier Personen, dem Erzähler, Lenoren, der Mutter und Wilhelm, und einem Chore:

„Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht" ꝛc. gesungen würde.

Da man einstudirte Stücke, und auswendig, nicht vom Notenblatt, sang: so ist es nicht nur wahrscheinlich, sondern es konnte fast nicht anders seyn, als daß diese singenden Personen, zumal bei der Belebtheit und Reizbarkeit des, ohnehin Alles, was ihn ergreift, sogleich körperlich darstellenden Italieners, nicht auch gar bald zu handelnden geworden wären. Abgesonderte, erhöhete Bühnen für sie zu errichten, war schon längst üblich und durch die Nothwendigkeit geboten, wenn sie von großen Versammlungen bemerkt und vernommen werden sollten: was war nun natürlicher, als daß man diese auftretenden Personen auch in einer,

ihren Rollen angemessenen Kleidung und sceni-
schen Umgebung sehen wollte? Und war man
so weit, so bedurfte es weiter nichts, als daß
die Dichter, nach dem Beispiele der jetzt be-
kannter gewordenen alten Tragöden oder auch
der gewöhnlichen Volkstheater, den Fortgang
der Fabel so einrichteten, daß er ganz in Hand-
lung gesetzt, sonach kein Erzähler mehr nöthig
wurde: nun, da hatte man ja die erste Oper.
Ihr Inhalt war, wie der, der erzählenden
Gedichte: Heldenthaten aus oder mit Liebe,
und Schäferliebschaften; zu denen sich, seit
die altklassische Literatur weiter verbreitet wur-
de, mythologische und althistorische Vorstellun-
gen gesellten. Und gerade so ist auch beschaf-
fen, was von den ersten Opern der Lauf der
Jahrhunderte uns übriggelassen. — —

Dies ist der Ideengang, den jener Autor
aufgestellt hat. Der Autor nun — mit Ver-
laub — bin ich. Die Abhandlung, vor mehr,
als einem Vierteljahrhundert gedruckt, hat Ih-
nen leicht fremd bleiben können; war sie mir's
doch selbst geworden! Eben darum darf ich mir
jetzt ein Urtheil über sie erlauben; und das
lautet also! Der Hergang der Sache, wie er
hier vorgestellt worden, nimmt sich nicht übel

aus, und jene deutlichen historischen Data lassen sich allenfalls, wie mit den andern angeführten Meynungen, so auch mit dieser vereinigen. Dies ist aber auch alles Günstige, was ich ihr nachzusagen weiß. Allein ich bin noch nicht am Ende, und das Beste, denk' ich, kömmt noch. Ich bitte um Geduld.

Jene Bogen waren kaum im Publicum verbreitet, als ich von einem der achtbarsten und belesensten Literatoren im Fache der Musik, vom alten Gerber, dem verdienten Verfasser des alten und neuen Tonkünstlerlexikons, eine freundliche Zuschrift erhielt, worin er, nach einigem Kopfschütteln, mir die vollkommen gegründete Erinnerung zu vernehmen gab: wenn man über reinhistorische Facta sinne und grüble, so sey das zwar löblich und gut, doch nicht eher an der Zeit, als bis man diese Facta selbst ganz vollständig und zuverlässig eruiret und constatiret; wenn man aber dieses für vorliegenden Fall wolle, so habe man zuvörderst, weder die fürnehmen Historiker, die dergleichen nur im Vorbeigehen mitnähmen, noch die philosophirenden Kunstliebhaber anzugehen, die über einigermaßen Herausgebrachtes gleichfalls nur sännen und grübelten, sondern

die zerstreueten Briefe und ähnlichen Schriftchen unterrichteter Zeitgenossen der Erfindung selbst; Schriftchen, die blos klärlich berichteten, was da oder dort wirklich geschehen; so wie auch die kleinen, oft einfältigen Tractätlein der Praktiker jener und der nächstfolgenden Zeit, die desgleichen, oder Anweisungen enthielten, wie es fürder geschehen solle; welches Alles wohl jenen Historikern zu klein und gemein, jenen Philosophirenden zu weitläufig, trocken und langweilig gewesen und darum von beiden unterlassen seyn möchte u. s. w.

Hum! dachte ich und rieb mir die Stirn; jam satis, Demea! Ich war zwar damals noch jung, doch nicht mehr so jung, daß es mir weniger um die Sache, als um's Rechthaben zu thun gewesen wäre; der Gegenstand war einmal mir wichtig geworden, und ich stand in der etwas wunderlichen Epoche literarischen Treibens, wo es schon für sich einen hohen Genuß gewährt, die bestäubtesten Winkel großer Bibliotheken zu durchwühlen und zahllose Notizen für Kopf und Papier zu erobern: da ging ich denn muthig und emsig von neuem an's Werk, brachte, nicht ohne Beihülfe von Gerbers reicher musikalischer Bibliothek, man-

chen Bogen voller Excerpte zu Stande, und jetzt, von Ihnen, mein Freund, verführt, habe ich die ersten schönen Frühlingstage, leider, mit Durchlesen, Ordnen, Ueberdenken dieser Bogen kläglich genug vergeudet. Mögen es mir die farbigschimmernden Beete unter meinen Fenstern, die jugendlichgrünenden Wiesen und Birken dort um die Spiegelfläche des Teichs, der neubelaubte Wald mit seinen Sängern, der meine Aussicht in der Ferne umkreis't, und der tiefblaue Himmel über alle dem — mögen diese mir's verzeihen; und mögen Sie, mein Freund, wohlwollend aufnehmen, was sich als letzte Resultate mir ergeben hat. Ich setze es her, nur in kurzen, vielleicht selbst trockenen Sätzen: die Ausführung, mit einigem zweckmäßigen Aufputz, würde ein Bändchen füllen. Es weicht zwar ab von dem, was Andere gefunden: doch nicht weit; es ist nicht eben viel, doch sicher, und, zusammengehalten mit den Beispielen bei Hawkins und Burney *), verdeutlicht und

*) John Hawkins: A general History of the Science and Practice of Music etc. London, 1776; in fünf Großquartbänden. Charles Burney: General History of Music etc. London, 1776 bis 1788, in vier Quartbänden. Forkel, in seiner Geschichte

anschaulich gemacht durch sie, ist es auch, wie mich dünkt, hinlänglich. Machen Sie damit, was Sie wollen; oder auch gar nichts.

---

der Musik, (Leipzig, 1778 und 1801, in zwei Quartbänden) ist bekanntlich nur bis nahe an die Zeiten gekommen, von welchen oben gesprochen wird; in seiner Allgemeinen Literatur der Musik (Leipzig, 1792, in Octav) ist er zwar hülfreich, aber sehr unvollständig. — Ein bedeutendes, doch nicht überall zuverlässiges Werk über die hier zu behandelnden Gegenstände ist: Stephan Arteaga: Geschichte der italienischen Oper u. s. w., a. d. Italien. mit Anmerk. von Forkel, Leipzig, 1789, in zwei Bänden; und die Hauptquelle, außer Briefen gleichzeitiger Gelehrten und Musikfreunde in nicht unbekannten Sammlungen, z. B. des Bettinelli, (Risorgimento d'Italia etc.) was Giovanni Battista Doni fast gleichzeitig geschrieben hat, (er lebte von 1616 bis 1669) und was von Gori später gesammlet und neu herausgegeben worden ist, besonders der Discorso della Musica scenica e teatrale (spätstens um 1640 zu Florenz geschrieben): Joh. Bapt. Donii, patricii Florentini, Lyra Barberina etc. der 1ste Folio-Band, Florenz, 1743; der 2te, besorgt durch Passeri, Florenz, 1763. Doni war nicht nur ein gelehrter Mann und einer der größten Musikkenner seiner Zeit, sondern stand auch in naher Verbindung mit den höchsten Personen zu Florenz, zu Rom u. s. w., und nahm Theil an ihren musikalischen Instituten, wo ihm nun auch zur Hand war, was bis dahin für diese geschehen. Seine Berichte sind sorgsam bis zur Pedanterei.

Ich fange damit an, daß ich die früher von mir aufgestellte Meinung gänzlich verwerfe. Was, um sie gelten zu machen, eigentlich Historisches beigebracht worden, mag im Allgemeinen zu jener Richtung des Geistes und Geschmacks, woraus hernach die Oper entsprungen, mitgewirkt haben: aber hervorgebracht hat es sie nicht, nicht einmal unmittelbar zu ihr geleitet. Selbst indirecte, doch aber bestimmte Beziehungen davon auf diesen Ursprung lassen sich wenigstens nicht nachweisen: dagegen nicht Weniges von dem, was sich allerdings nachweisen läßt, dem widerspricht, was dort aus jenem historisch Gegebenen gefolgert oder vermuthet worden ist. — Wir haben zurückzukehren zu der Meynung, die ich vorhin als die zweite näher bezeichnet habe. Was dort gegen sie eingewendet worden, ist nicht von großer Erheblichkeit; Sie werden das finden, wenn Sie es einzeln, einen Satz nach dem andern, prüfen wollen — wie man doch, hier, und auf eigentlich historischem Gebiete überall, verfahren muß: wäre es aber auch erheblicher, so könnte dies doch nichts ändern, da, wo die Geschichte durch offenbar unterrichtete und sonst glaubwürdige Zeugen be-

stimmt und deutlich spricht; und wir hätten blos dabei zu gestehen: Es ist schwer, oder auch, es ist fast gar nicht zu begreifen, wie das oder jenes so hat kommen, aus jenem entstehen können; indeß — es ist nun einmal so! —

Bis um die Zeit, von welcher hier die Rede ist, das heißt, bis gegen das Jahr 1590, kannte man von Vocalmusik, außer der Kirche, nur die, von den Gebildeten verachteten Volkslieder, die durch Tradition fortgepflanzt wurden; und in der feinen, wissenschaftlich oder künstlerisch gebildeten Welt, die Madrigale, Canzonetten, und was ihnen ähnlich war. Diese waren sämmtlich fugirt, oder doch in immerwährenden Nachahmungen sehr künstlich verflochten, auch so vielstimmig ausgearbeitet, daß es ausdrücklich als eine Bequemung zum Leichtfaßlichen und Gefälligen angemerkt wird, wenn man sich auf vier oder fünf obligate Singstimmen beschränkte. Diese Madrigale und Canzonetten wendete man nun auch bei den scenisch auf den Bühnen dargestellten, geistlichen oder Staats-Actionen an; so daß, wie schon oben angeführt worden, wenn auch nur Eine Person auf der Scene ihre Empfindungen

singend auszudrücken hatte, doch die andern drei oder vier, hinter derselben, mit einstimmten. (Auch die Instrumentisten waren hinter der Bühne verborgen.) Das Wunderliche dieses Verfahrens mußte endlich auffallen. Die Dichter, die ihre Verse durch die überkünstlichen Fugen und Imitationen der Musiker arg gemißhandelt, und die Liebhaber, die eine so trockene, für sie unverständliche und ungenießbare Musik bekamen, benutzten jene Wunderlichkeit gegen die Musiker, erhoben ihre Stimmen und machten die ganze Sache lächerlich. Nun hatten die hochgebildeten Medici und ihre gelehrten Freunde vor geraumer Zeit den Vorsatz gefaßt, ihrer damals schon weltberühmten, vielfach wohlthätig einwirkenden, griechisch-philosophischen Akademie eine griechisch-dramatische an die Seite zu setzen, und bei ihren Leistungen in ihr und durch sie, wie dort den Plato, so hier die alten Tragiker zu Grunde zu legen: ihre Bemühungen waren aber an der Ungelehrigkeit und Unbeholfenheit der Musiker gescheitert. Diese hatten ihr contrapunktisches Herkommen; das verstanden sie tüchtig und übten es treulich: von ihm war aber bei jenem Vorhaben schlechterdings kein Gebrauch zu machen

und in Anderes konnten sie sich nicht finden. Vielleicht mochten es auch Manche nur nicht: hatte doch das Gewohnte Jahrhunderte lang bestanden, und gab es ja noch Leute genug, die es lobten! — Jetzt nun jene Neckereien und Zwistigkeiten der Poeten und Schöngeister! Sie erinnerten von neuem an den fast aufgegebenen Gedanken einer griechisch-dramatischen Akademie, aber auch an die Hindernisse, die sie gefunden. Da kam ein Mann, wie Giovanni de Bardi, Graf von Vernio, dem gräcisirenden Hofe und seinen Gelehrten eben recht. Bardi war selbst Gelehrter und eben in der jetzt vorzüglich geltenden Weise: er war Mitglied der platonischen Akademie, Kenner und Freund der alten und neuen Dichtkunst; übrigens im Leben ein geistreicher, sehr angesehener, beliebter, feiner Mann, (erblicken wir ihn doch sogar, unter dem Papste Clemens VIII., als Maestro di Camera, ja, als seinen Liebling,) und nun zu alle dem, ein genialer, wohlunterrichteter Musikliebhaber. Er ging in die Ideen des florentiner Hofes ein; legte sogleich Hand an, sie, wo möglich, auszuführen; und da der Hof, wahrscheinlich, um im Fall des Mißlingens sich nicht zu compro-

mittiren, nicht öffentlich mit Errichtung solch einer Akademie auftreten wollte: so that er selbst es, rief sie zusammen in seinem Palaste, und übernahm, als ihr Präsident, die Leitung ihrer Sitzungen.

Bardi ging darauf aus, theils jenes Geschrei der Poeten und Dilettanten zu beseitigen, theils zur Ausführung dramatischer Gedichte in der Form griechischer Schauspiele, von Seiten der Musik Versuche zu machen. Zu beidem war vor allem nöthig, den bisher ganz verachteten, ja in der Kunst-Musik gar nicht geduldeten, einstimmigen Gesang einzuführen und zu Ehren zu bringen, auch ihm eine ganz neue, vom Volksliede eben so, wie von der künstlichen Harmonik der Musiker verschiedene — eine solche Form zu geben, die sich der rednerischen Declamation der Gedichte möglichst näherte, alle unnöthige Wiederholung der Worte vermied, sich jeder der verschiedenartigen Formen der Poesie, ohne sie zu zerstören oder auch nur zu verdecken, ungezwungen anpassen ließ, und dem Sänger volle Freiheit verschaffte, den vom Dichter gewünschten Ausdruck, des Einzelnen sowohl, als des Ganzen, (den dramatischen Charakter) bei ihrem Vortrage hineinzu-

legen. Das war eine wahrhaft große, überaus schwierige Aufgabe, deren Großes und Schwieriges wir gar nicht nach Würden anschlagen können, da wir, was sie lösete, tag-täglich hören und von Kindheit an gewohnt sind, wir müßten uns denn — wie ich Ihnen, mein Freund, anrathen möchte — in das, was bis dahin erfunden und üblich war, wenigstens nach den Proben bei Hawkins, Burney u. A., recht eigentlich einstudirt haben. Die Erfüllung jener Forderungen, wenn sie glückte, genügte aber nicht einmal: es mußte noch Manches auch nicht Leichte dazukommen. Diese von Grund aus neu zu schaffende Musik mußte den allgemeinen, rechtlich-harmonischen Grundsätzen jeder, die eine geregelte Harmonie überhaupt besitzt, (nicht eine mehr zufällige und willkührliche, wie die der Alten,) und diese, ist sie einmal gefunden und eingeführt, so wenig entbehren kann, als die Poesie geregelte Rhythmen und Versmaße, sind diese erst gefunden und eingeführt: diesen Grundsätzen mußte sie angemessen bleiben; sie mußte ferner nicht nur den Kundigen und Eingeweiheten, sondern Jedermann verständlich werden, Jedermann ansprechen, um sich geltend zu machen; sie mußte

endlich auch neue, bisher nicht gekannte Reize an und für sich bekommen, um die Zuneigung zu gewinnen und beliebt zu werden. Bardi übersah und erwog das wirklich; die Idee einer solchen, gleichsam aus den Dichtungen und ihrer angemessenen, begeisterten Declamation herauszuhörenden Musik schwebte ihm vor: aber er konnte sie nicht herstellen, nicht aufzeichnen und nach jenen allgemeinen Grundsätzen harmonischer Kunst um- und ausbilden. Er wählte sich daher einige Vertraute, den Vincenzio Galilei und den Girolamo Mei, zu seiner Hülfe: dieser, (Hieronymus Mäus) ein gelehrter Kunstfreund, half mehr von Seiten der Wissenschaft; jener, ein gründlicher Componist und Virtuos, mehr von Seiten der Musik nach —

„Und was brachte dies Trifolium denn heraus?“ Sehen Sie sich's nur an, in den übrig gebliebenen Fragmenten: eine Art umgeschaffener, einstimmiger Psalmodie, oder, wie wir es nennen würden, eine Art syllabisch-declamatorischen Gesangs; kurz und gut: im Wesentlichen, das Recitativ, aber im Takt gemessen, (a tempo,) untermischt, bei eigentlich lyrischen Stellen, besonders an Ausgängen und

Schlüssen, mit melodiösern Wendungen, Alles gegründet und bezogen auf einen bedeutenden, in seiner Harmonie kunstgerechten Baß; zu welchem Baß die übrige Harmonie, je nachdem es dem Ausdrucke jeder Stelle des Gedichts und des Sängers angemessen schien, bald in kurz anzuschlagenden Accorden, bald in fortgehenden, steigenden und fallenden Arpeggiaturen vorgetragen wurde. Letzteres geschahe, nach damaliger Sitte, entweder auf der Viola da Gamba, oder auf der Laute — der großen nämlich, der Theorbe (Tiorba) — Instrumente, die in jener Zeit angewendet wurden, wie später (im Recitativ) der Flügel, an dessen Stelle zu jenem Zweck in unsern Tagen, wenigstens in der ernsten Oper, das Quartett der Bogeninstrumente getreten ist. Das war nun wirklich eine Gesangsform, die allen, oben angegebenen Forderungen — bis etwa auf Eine, zu welcher wir hernach zurückkehren werden — entsprach, sich auch für den Vortrag des Dialogischen eignete, selbst der Action des Schauspielers, wie wir Alle wissen, keine Fesseln anlegte: das war die „musica nuova," die „musica in stilo rappresentativo;" es war die Grundbedingung und der Uranfang der Oper.

Indessen ging es mit dieser selbst noch nicht so geschwind. Die erste Anwendung dieser neuen Form fiel etwas unbeholfen aus, und man wagte sich damit noch nicht an eigentlich dramatische Gedichte, sondern nur an solche, die durch bestimmten Ausdruck Eines charaktervollen Individuums sich dem Scenischen annäherten. Und so waren es — die vortreffliche, episodische Scene des Ugolino im Hungerthurm, aus Dante, und mehrere der innigsten Stellen über den Verfall des gottbegnadigten Volks, aus den Klageliedern Jeremiä, was jene drei Freunde in der angegebnen Weise in Musik setzten und der Akademie in feyerlicher Sitzung, in Gegenwart auch des Herzogs und seines Hofs, vorlegten. Beide Stücke wurden mit der Gambe begleitet, und Mei sang sie selbst. Es konnte nicht anders seyn: das Aufsehen, der Beifall war allgemein, und nun schlossen sich auch noch einige der geistvollern Musiker an die Akademie und ihre Bemühungen. Der Ausgezeichnetste, oder doch für den Augenblick der Wirksamste von diesen war Giulio Caccini, ein Römer von Geburt, aber in Florenz heimisch: einer der größten Sänger jener Zeit, durch ganz Italien gekannt und beliebt, dabei

ein, wenn auch nicht gelehrter, doch talentvoller, angenehmer und allzeitfertiger Componist. Dieser faßte jene Schreib- und Singweise bald auf, verfertigte in ihr eine Menge kleinerer Stücke, zu denen er klüglich die beliebtesten Dichtungen zu wählen wußte, sang sie selbst vortrefflich, indem er sich mit der Laute begleitete, machte Aufsehn, erwarb sich Beifall, und regte so Musikfreunde genug, auch außer Florenz, für die neue Gattung auf.

Dieser Erfolg, und allerdings zugleich der Werth der Sache, bewog nun auch den Giacopo Peri von Florenz, zur Akademie zu treten. Dieser geistvolle Künstler, einer der geachtetsten und gründlichsten Componisten seiner Zeit, der berühmteste Gesanglehrer, selbst ein trefflicher Sänger, und überhaupt in großem Ansehn, leistete der guten Sache die wesentlichsten Dienste, theils durch jene seine Talente, Einsichten und Verhältnisse, theils schon dadurch, daß er sie der Herrschaft des unruhig beweglichen Dilettantismus und der vorlauten Virtuosität einigermaßen entzog; eine Herrschaft, die zwar vortrefflich dient, etwas Gutes, wofür sie entzündet, weit zu verbreiten, dafür aufzuregen, nicht aber, es in sich selbst

zu fördern, zu begründen, zu vollenden; eine Herrschaft, die wohl eher es verflacht, verreißt, durch übertreibenden Enthusiasmus ihm bald eine Gegenpartei erweckt, dem Spotte Blößen giebt, und so am Ende mehr schadet, als nützt — wovon ja auch in unsern Tagen die Musik, doch bei weitem nicht sie allein, ein langes Klagelied anstimmen könnte. Peri, obgleich in gewohnter Bescheidenheit sich zurückhaltend, fand sich doch durch innere Ueberlegenheit sogleich an der Spitze des Vereins; zumal da Bardi eben jetzt vom Papste in jenen hohen Posten nach Rom berufen ward — was jedoch um so weniger das Ganze störte, da das Haupt der gleichfalls vornehmen und geehrten Familie der Corsi an seine Stelle trat, und die Gesellschaft nun in seinem Palaste versammlete, wobei diese noch den Vortheil gewann, einen ausgezeichneten Dichter, Ottavio Rinuccini, der beim Corsi als Hausfreund lebte, unter ihren Mitgliedern zu sehn.

Diese beiden Männer nun, Rinuccini und Peri, freundschaftlich verbunden, führten bald das gemeinsame Vorhaben einen Schritt weiter, indem sie jene neue Musik (im Jahre 1596) zuerst für ein, im äußern Zuschnitt einigerma-

ßen der alten Tragödie verwandtes Drama anwendeten. Rinuccini dichtete es, Peri setzte es in Musik. Zwar wagten sie sich noch nicht an einen erhabnen, tragischen Gegenstand, sondern nur an ein Schäferstück — Daphne mit Namen *): doch war es ernst und edel gehalten, und hatte selbst einige dem Tragischen sich nähernde Situationen. Es wurde ganz in Musik gesetzt, ganz gesungen; nach unsrer Art zu reden, — in lauter Recitativen, a tempo, mit einigen Chören. Es hatte übrigens wenig Handlung, wenig Personen, war nicht lang, und glich mehr einer dramatisirten Cantate; der Styl der Musik war derselbe, wie in den Stücken des Bardi und Caccini, nur gründlicher, geordneter und würdiger; es wurde auch nicht öffentlich, sondern nur im Hause des Corsi vor dem Hofe und einem erwählten Kreise aufgeführt. Dies zusammengenommen, ergiebt sich — offenbar, sollt' ich meinen: Wenn wir nur die wesentlichsten Bestandtheile der Gattung in Betracht ziehen: so haben wir diese Daphne für die erste Oper zu er-

*) Martin Opitz lieferte davon in seiner Daphne eine deutsche Nachahmung, um das Jahr 1620.

klären; und wir verfahren da mehr wissenschaftlich.

Der Beifall jenes Versuchs war groß; und so ließen die beiden verbundenen Freunde in den nächsten Jahren mehrere ähnliche kleine Stücke folgen, die gleichen Antheil fanden. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß Beide, durch diese wiederholten Versuche und Uebungen, den Styl — der Eine, dieser Dichtungs-, der Andere, dieser Musik-Art, immer mehr in die Gewalt bekamen; daß sie die Wirkungen, auch der Einzelnheiten, genauer beobachten und zum Vortheil neuer Versuche benutzen konnten; daß sie eben dadurch fähiger und geneigter wurden, höher zu steigen und die bisher gewählten, engen Gränzen zu überschreiten. Der Dichter wünschte, sich an einem tragischen Gegenstande zu versuchen, diesen ausführlicher und großartiger zu behandeln, und dann, bei der Darstellung, Alles mit Reichthum, Pracht und Geschmack ausgestattet, wohl auch öffentlich vor allem Volke ausgestellt zu sehn: der Musiker theilte diese Wünsche, wollte an seinem Theile nicht dahinten bleiben, und auch noch von einer besondern Bemerkung, die er während jener Auf-

führungen an den Zuhörern selbst gemacht, Vortheil ziehen. Es war ihm nämlich nicht entgangen — was freilich uns sogleich einleuchtet, da Columbus Ei nun steht — daß jene höchsteinfache Musik, wenn auch noch so würdig geschrieben, wenigstens sobald man die Dichtungen länger und breiter ausführte, einförmig erscheinen und ermüden, wo nicht gar frostig und langweilend empfunden werden würde. Es mußte mehr Manchfaltigkeit, mehr Kraft und auch mehr Reiz hinzukommen; und das ist es, was ich oben im Sinne hatte, wo ich schrieb, daß eine gewisse Forderung durch das Frühere noch nicht erfüllt worden wäre. Peri glaubte dies vorzüglich durch dreierlei zu erreichen: er wollte den Chor verstärken und weit öfter anwenden; er wollte den ausdrucksvollesten Stellen seines Recitativs, öfter als bisher, eigentlich melodischen, nicht blos declamatorischen Schwung, mehr von gefälligen Wendungen und Beugungen geben, zu dem Ende auch am rechten Orte dergleichen poetische Sätze, besonders wenn ihr Sinn, wie eine Sentenz, in die Reime glücklich eingefangen wäre, wiederholen lassen, ihnen dadurch mehr Nachdruck, theils an sich, theils durch den

Vortrag des Sängers ertheilen *); er wollte, nicht blos zu Gunsten der Manchfaltigkeit und Anmuth, sondern auch der Unterscheidung, Haltung und Erkennbarkeit der Charaktere, jeder der auftretenden Personen — wie es scheint, theils neben den alles fortlaufend begleitenden Instrumenten, theils an deren Statt — noch ein besonderes Instrument, das ihr, und ihr allein, durch das ganze Stück eigen blieb, zugesellen **) — ein überaus glücklicher Gedanke,

---

*) Aus diesen, bald vorzüglich beliebt werdenden, ariosen Stellen hat sich nach und nach die Form unserer Arie herausgebildet: aber, um ganz selbstständig, befestigt und überall eingeführt zu werden, einen Zeitraum von dreißig bis vierzig Jahren gebraucht. Aus der Arie entsprang das ausgeführtere Duett, Terzett u. s. w.; aus diesem, mit Aufnahme eines Fortschrittes der Handlung (der innern oder äußern) in das Gesangstück, das größere Ensemble; aus diesem, mit Aufnahme mehrerer solcher Fortschritte der Handlung und ihrer Steigerung bis zu einem der entscheidendsten Momente des Ganzen, das Finale — die neueste unsrer Formen des Opernstyls.

**) Daß Peri dies Alles dachte und wollte: darüber findet sich zwar keine Nachweisung von ihm oder seinen Vertrauten, die es wörtlich ausspräche: aber er machte es, er machte es gleich in dem nächsten, dem ersten großen seiner Werke dieser Art; und so etwas, vereint, macht Niemand, ohne es zuvor be-

von dem selbst Meister unsrer Tage, freilich den jetzigen Verhältnissen angepaßt, große Vortheile ziehen könnten, und auf den wir später nochmals zurückkommen werden.

Indem nun die Freunde mit jenen schönen und würdigen Gedanken umgingen, begab es sich, daß die Unterhandlungen über die Bewerbung des Königs, Heinrichs IV. von Frankreich, der damals schon die Aufmerksamkeit von ganz Europa auf sich gezogen, um die Tochter des Herzogs, Maria Medici, zu Florenz ihre Endschaft erreichten und die Vermählung bevorstand. Die Feste am florentiner Hofe zu dieser Vermählung sollten so glänzend seyn, als irgend thunlich: aber das Meiste, was man den, besonders durch Franz I. an Pracht und Luxus gewöhnten Franzosen dabei bieten konnte, das besaßen sie selbst; doch Eines besaßen sie nicht, ja, diesem Einen gar nichts Aehnliches: ein, der Tragödie der alten Athenienser, in Dichtung, Musik und Ausführung nachgebildetes Schauspiel! (So war

---

dacht und erwogen zu haben, nur wie aus Instinkt und durch einen gelungenen Wurf, am wenigsten ein so ruhiger, denkender, bedachtsamer Mann, wie Peri.

es wenigstens damit gemeint.) Der Herzog ließ Rinuccini und Peri kommen, besprach sich mit ihnen: beide Theile waren höchstzufrieden, denn jeder fand, was er lebhaft gewünscht, selbst darin, daß die Vorstellung mit möglichster Pracht und öffentlich gegeben werden sollte. Dichter und Musiker gingen sogleich einmüthig ans Werk; jener hatte die Fabel von Orpheus und Euridice gewählt; Beide machten von alle dem Gebrauch, was sie, wie wir erwähnt, im Sinne trugen; Beamte waren beordert, Sänger, Instrumentisten, Maler, Decorateurs und andere Gehülfen herbeizuschaffen: Alles ward aufgeboten, Alles rührte sich; zur rechten Zeit war man zu Stande, und die Euridice (denn nur von dieser führte das Ganze den Namen) wurde nicht nur die glänzendste, sondern auch die ansprechendste aller jener Festlichkeiten, so daß man nah und fern sich nicht an ihr sattrühmen konnte. — Dies zusammengenommen, ergiebt sich — offenbar, sollt' ich meynen: Wenn wir nur die Vereinigung aller Bestandtheile der Oper in Betracht ziehen, und dem gemäß jene Daphne nur für die erste, entschieden den Weg zeigende Vorläuferin derselben erklären: so haben wir diese

Euridice für die erste Oper auf- und anzunehmen; und wir verfahren da mehr künstlerisch.

Eines einzigen Nebenumstandes dabei will ich noch, weniger über sie, als zur nähern Bezeichnung Peri's, dieses merkwürdigen, trefflichen Mannes, gedenken. Die Zeit, in welcher das Werk zu Stande kommen mußte, war, wie bei solchen Gelegenheiten meistens, kärglich zugemessen: Peri konnte unmöglich alle dem vorstehn, was zu einer glücklichen Darstellung nöthig war. Er brauchte vorzüglich einen, der Sache ganz kundigen, thätigen und eingeübten Mann, um die Rollen mit den Sängern und Instrumentisten einzustudiren; mit den Malern und ihren Gehülfen am scenischen Apparat sich zu verständigen — wie wir es nennen: einen Correpetitor und einen Theatermeister brauchte er; und einen ganz ausgezeichneten, wo möglich, auch schon beliebten Sänger für die Hauptrolle obendrein. Alles das fand sich vollkommen vereinigt in jenem, oben genannten Caccini. Aber dieser litt an den Schwächen so vieler Virtuosen: er war eitel, er war hochfahrend und vom Qualme des Weihrauchs umnebelt; er that sich weni-

ger auf das zu Gute, wofür er zunächst durch schöne Naturgabe geeignet war, als auf das, was er, wenn auch geschickt, doch nur mittelmäßig hervorbrachte — weniger auf sein Singen und Spielen, als auf sein Componiren: sollte er Alles, was er vermochte, dran setzen, so wollte er auch mit obenauf schwimmen. Peri, dem es vor Allem an der Sache lag, sahe es ihm nach; und so prangte auf dem Titel des Werks: Musik von Peri und Caccini. Doch ist es wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß Peri, dem der Quell melodischer Erfindungen nicht allzureich floß, (seine Compositionen, auch anderer Gattung, zeigen es,) das schöne Talent des Sängers wirklich auch für diesen Theil seines Werks benutzte. —

Hier haben wir aber, um Jedem möglichst sein Recht anzuthun, und auch einer, in neuern Aufsätzen über unsern Gegenstand sehr gewöhnlichen Verwechselung oder Verwirrung entgegen zu kommen, eine Episode kurz nachzuholen. Sie erinnern sich, mein Freund, der schon früher begonnenen und noch in der Zeit, von welcher wir hier sprechen, fortdauernden, nicht eben feindlichen, und den Künsten und

Wissenschaften selbst vortheilhaften Rivalität der Großen, Gelehrten und Künstler zu Rom mit denen zu Florenz. Diese Rivalität trat nun auch hier ins Spiel, führte jedoch von Seiten Roms für unsern Gegenstand keine neuen Resultate herbei; sie war überhaupt nur von mäßigem Einfluß.

Zu der Zeit nämlich, als Bardi in Florenz nur noch die ersten Ideen zu jener neuen Musikart aufgefaßt hatte, und die ersten kleinen Versuche, sie auszuführen, machte, hielt sich der römische Nobile, Musikliebhaber und Componist, Emilio del Cavaliere, dort auf, ward mit jenen Ideen bekannt, versuchte gleichfalls ihre Ausführung, und wendete sie, gleichzeitig mit Peri, in dessen Daphne, ja sogar noch ein wenig früher, auf dramatische Darstellungen an: doch theils (wie es scheint) nur in einzelnen Scenen, theils (wie gewiß ist) mit wenig Geschicklichkeit und Erfolg; und durch jene Euridice wurden seine Versuche vollends ganz darniedergeschlagen. Angestochen durch den Ruhm, den die Verfasser dieses Werks als Erfinder der ganzen Gattung nun überall erlangten, trat er jetzt laut auf und forderte den Ruhm der Erfindung für sich;

nämlich den Ruhm der ersten Anwendung jener Ideen auf das Drama, mithin der eigentlichen Erfindung der Oper selbst. Es entstand ein lebhafter Streit deshalb zwischen den Römern und Florentinern, wobei jene, und das vielleicht nicht ganz ohne Grund, vorzüglich klagten, ihr Landsmann sey bei seinen Arbeiten nicht unterstützt, vielmehr unterdrückt worden, eben weil er ihr Landsmann sey und sich nicht zu jener Akademie gehalten habe: für die Sache selbst ward jedoch nichts gewonnen, und über den Ruhm und Einfluß der Autoren hatte die Euridice nun einmal entschieden. Auch stand es um das Recht des Cavaliere so bedenklich, daß selbst geistvolle und sachkundige Römer es ihm ab-, und nur den frühern Einfall jener Anwendung der neuen Ideen zusprachen *). Und so lassen wir billig diese Angelegenheit auf sich

*) Besonders auch der gleichzeitige, ausgezeichnete Kenner und Schriftsteller, de Rossi, (Giovanni Vittorio) der unter dem Namen, Janus Nicius Erythräus schrieb, in seiner Pinacotheca imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum, qui se superstite obierunt; ein Werk, das von Neuern, in der Darstellung der Geschichte der

selbst beruhen. Daß aber Bardi bei diesem Streite schwieg, ist aus seiner neuern Stellung in Rom, und bei jener Eifersucht zwischen dieser Stadt und Florenz, leicht zu erklären. —

Ich habe diese Angelegenheit vorhin eine Episode genannt: sie ist das aber nur für eine Geschichte der Oper überhaupt; für uns, mein Freund, die wir es nicht auf diese, sondern nur auf eine Untersuchung über die Entstehung derselben abgesehen haben, ist sie ein Nachtrag: wir sind zu Ende, denn die erste Oper ist da. Um indessen nicht mit jener alltäglichen, unfruchtbaren Streitigkeit beschließen zu müssen, habe ich die weitere Nachweisung jenes anziehenden, glücklichen Gedankens des Peri, jeder in der Oper auftretenden Person, anstatt der fortgehend begleitenden Instrumente, oder neben ihnen *), noch ein ihr allein eigenes, aus

Wissenschaften und Künste in jener, für sie so merkwürdigen Zeit, nicht genug gekannt, oder doch nicht genug benutzt scheint.

*) Ich muß es vorläufig bei diesem „entweder" — „oder" — bewenden lassen, weil die nähere Bestimmung, soll sie nicht ein bloßer Ausspruch seyn,

den angeführten Ursachen zuzugesellen — mir bis hieher aufgehoben. Leider ist aber eben bei der Euridice und bei einigen der nächstfolgenden Opern der genannten Meister und ihrer Nachahmer diese besondere Instrumentation nicht, oder doch nicht vollständig aufgezeichnet. Wir müssen, um ein anschauliches Bild von ihr zu bekommen, uns einige Jahre weiter hinab, und zwar nach Venedig begeben.

Diese, damals so überaus reiche und glänzende Stadt war es nämlich, die, wie alles Köstliche und Kostbare, so auch eine große Oper, nach dem Muster und Vorbilde der Euridice, besitzen wollte — oder, wie sich einer ihrer Schriftsteller ausdrückt: die Stadt der Könige verlangte auch das Schauspiel der Könige. Claudio Monteverde, ein geistreicher, origineller, wenn auch nicht correcter Meister, gab es ihr. Er hatte eben (1606) seine Oper, Arianna, ganz in der Weise des Peri und seiner Freunde, nur theatralisch-

---

der nicht mehr gelten kann, als ihn Jeder gelten lassen will, einer neuen, umständlichen Erörterung bedarf.

effectvoller, (er war, gleich den Malern Venedigs, vor Allem ein glücklicher Colorist,) und, was das Grammatische betraf, fehlerhafter in der Harmonie, vollendet, und in Mantua, wo er als Kapellmeister in Diensten des Herzogs lebte, mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht. Die Venediger beriefen ihn, diese Arianna bei ihnen zu wiederholen. Dies geschahe und mit gleichem Erfolg. Nun verlangten sie mehrere Werke dieser Art, eigens für sie gedichtet und componirt, und um den Meister dazu festzuhalten, machten sie ihn zum Kapellmeister an S. Marco; versicherten ihm auch — sie, jetzt noch, wenn auch nicht mehr allein, die Kaufleute der Welt — einen solchen Gehalt und für seine Opern solche Summen, wie beides freilich sein Herzog hierzu nicht aufwenden konnte. Monteverde's erste für die Bühne in Venedig und gleichfalls ganz in jener Weise geschriebene Oper war Orfeo; sie wurde 1607 mit großer Pracht aufgeführt, sogar gedruckt, und so uns vollständig erhalten. Zu ihrer Vollständigkeit gehört nun auch die genaue Angabe jener Instrumentation, im Sinne und der Art Peri's; und so bekommen

wir von dieser selbst ein Bild, wenn wir es uns von jener verschaffen.

Denken Sie sich mithin (ich bitte, dies wiederholen zu dürfen) das Ganze durchgehends in Musik gesetzt, nach Art unsers Recitativs a tempo, untermischt, am rechten Orte, mit kurzen melodischern Stellen, ähnlich unserm Arioso, und mit weiter ausgeführten Chören und Tänzen; zur Begleitung — außer dem Grundbaß und dem gewöhnlichen Accompagnement (entweder mit diesem verbunden, oder an seiner Statt) jeder auftretenden Person ihr eignes Instrument zugetheilt. Es treten aber folgende Personen auf: die Musik, personificirt, als Prologus; Orpheus, Euridice, Apollo, Pluto, Proserpina, Charon, die Hoffnung, Chor der Geister des Orcus, Chor der Nymphen und Schäfer, Chor von Schäfern und Schäferinnen zum Schlußballet. Was ist diesen nun an Instrumenten zugegeben? Betrachten Sie es; vergleichen Sie damit die Charaktere, die jenen Personen in der allgemeinen Idee, auch hier vom Dichter, beigelegt werden; erinnern Sie sich, was damals von musikalischen Instrumenten überhaupt erfunden

und üblich war, und sagen Sie: Ist das nicht passend und artig? Manches sogar allerliebst? Die vorbereitende und einleitende Person der Musik hat zugetheilt bekommen zwei „Gravicembani“, das heißt, Clavecins, die Vorgänger des spätern, sie verbessernden Kielenflügels, im Tone diesem ähnlich; Orpheus — zwei tiefe Violen *); Euridice — zwei hohe Violen; (die bei uns noch jetzt gebräuchlichen;) Apollo — „un Regale“; das heißt: eine Art kleinen Positivs, aus einer einzigen, sanften Zungenstimme, 8-Fuß-Ton, bestehend, wie wir solche kleine Positive, etwa von einer Flötenstimme, 8-Fuß-Ton, zuweilen mit dem Pianoforte verbunden, bauen lassen; Pluto — vier Posaunen; (er ist aber auch hier der rauhe, gewaltige Höllenrichter!) Proserpina — drei Gamben; Charon — zwei Guitarren; (er ist etwas gemein, und darum

*) So verstehe ich wenigstens das: Contrabasso di Viola“; und meine damit das Bassetto, das vor Ausbildung des Violoncells üblich war, dieselbe Stimmung, nur aber einen kleinern Körper hatte, und vorzüglich zum Solo cantabile gebraucht wurde.

kommen diese ihm zu;) die Hoffnung — zwei „Violini piccoli alla Francese"; das heißt: zwei Violinen, wie die unsrigen; aber, weil man damals über die erste Lage der Hand nicht hinausging, für höhere Töne um eine Quarte höher gestimmt; Chor der Geister des Orcus — zwei Holz-Orgeln; das heißt: Orgeln mit hölzernen, tiefen Pfeifen, 16- und 8füßig *); Chor der Nymphen und Schäfer — eine Doppelharfe; Schlußchor mit Tänzen — eine kleine Flöte, zwei Zinken, (Cornetti,) eine melodisch (clarin-) zu blasende Trompete, und drei Principal-Trompeten mit Dämpfern. — Wie nun aber diese Instrumente behandelt und angewendet wurden: das verlangte, wie schon gesagt, eine eigene, praktisch-musikalische Erörterung, auf die ich mich hier um so weniger einlassen kann, da sie ohne ausführliche Beispiele in Noten nicht möglich wäre. —

*) Das scheint mir von diesen „Organi de legno" wenigstens das Wahrscheinlichste. Die Pfeifen des Regale waren von Metall.

Und so schneide ich hier den, ohnehin nur allzulang ausgezogenen Faden endlich ab; möchte aber nicht verreden, daß ich ihn nicht einmal wieder aufnähme u. s. w.

III.

Vermischtes.

Der Componist und der Liebhaber.

Ein Dialog.

Componist. Guten Abend! Hätt' ich doch kaum geglaubt, Sie zu finden. Und noch immer unter Büchern? Haben Sie die Stunde verhört?

Liebhaber. Welche Stunde?

Comp. Sechs.

Liebh. Aha!

C. Oder gilt bei Ihnen die Regel nicht mehr: von da an den Abend der Kunst oder der Gesellschaft darzubringen? Sie sind es sich selbst schuldig, und uns dazu!

L. Freund, die Regel gilt wohl noch: aber seit einiger Zeit verstatte ich mir öftere Aus-

nahmen, und werde mir ihrer wahrscheinlich immer öfter verstatten müssen.

C. Wie so? Was hilft da die Regel?

L. Sie hilft dennoch. Sie verhält sich zu mir und ich verhalte mich zu ihr, wie sich die Regel der Harmonie zu euch, ihr Herren, verhält, und ihr euch zu ihr.

C. Ich verstehe Sie nicht.

L. Nun — euch gilt die Regel, euch gilt euer Bach und Kirnberger; aber ihr greift öfter und immer öfter über sie hinaus. Dennoch hilft euch die Regel.

C. Das ist wahr. Aber, wenn wir uns Ausnahmen verstatten, so haben wir unsere Gründe.

L. Woher wissen Sie denn, daß ich keine habe?

C. Das weiß ich freilich nicht: aber welche könnten das seyn?

L. Ich brauche sie nicht zu verhehlen. Also erstlich, was die Gesellschaft anlangt ...

C. Das geht mich weniger an. Sprechen wir von der Kunst!

L. Von der Kunst: das heißt, nach euerm Sprachgebrauch, ihr Herren Musiker: von der Musik —

C. Lassen Sie unsern Sprachgebrauch ungehudelt. Wir nehmen nur Repressalien gegen die Herren Maler, die auch, wenn sie von Kunst reden, blos die Malerei verstehen —

L. Meinetwegen.

C. Da sag' ich nun: Sonst, wenn's sechs Uhr schlug, so gingen Sie in die Oper oder in's Concert, wenn nämlich etwas Gutes, hoffentlich gut, aufgeführt wurde —

L. Das thu' ich auch noch, wenn dieß der Fall ist —

C. Weit öfter aber setzten Sie sich an Ihr Pianoforte, und waren oder wurden da, vielleicht nach schwierigem Arbeitstage, wie neu belebt. Hab' ich Sie da nicht oft so innerlichst zufrieden, erquickt, wohl auch hoch begeistert und recht eigentlich glücklich gesehen! Auch haben Sie mir mehr als einmal gesagt, daß Sie zuweilen nur vor dem Instrumente diese herrliche Stimmung hätten wiederfinden können.

L. Wahrlich, dann hab' ich Ihnen die Wahrheit gesagt. Aber — da liegt eben der Hund begraben.

C. Wo? Ich seh' ihn nicht. Die Lust und Liebe zur Musikübung: sollte sie denn bei Ihnen, wie bei Vielen in vorgerückten Jahren,

abgenommen haben? Das glaub' ich nimmermehr. Was, in aller Welt: haben Sie etwa Klavier-Spielen gelernt, wie junge Mädchen — weil's nun einmal Sitte ist, und weil's interessanter macht und unterhält, so lange man damit interessiren und unterhalten will? was gemeiniglich obendrein heißt: bis man den erwischt hat, der Einem gefällt? und wo hernach, hat man den Zweck erreicht, das Mittel bei Seite gelegt wird, und gerade, wenn Einem Verstand und Gefühl dafür erst aufgehen könnte? — Sie lachen?

L. Ueber Ihren Eifer.

C. Ach, ich ärgere mich blos!

L. Gut! Wenn Sie fertig sind, so wollen wir weiter sprechen.

C. Ich bin fertig. Ich wollte nur sagen: Wer nicht nach jener Art — ich meine: nach jener Unart — Klavier-Spielen gelernt hat; wer, wie Sie, versteht und gewohnt ist, in den Geist der Sache einzudringen; wer ...

L. Loben Sie mich, wenn ich todt bin, und kommen Sie jetzt nicht wieder aus dem Context —

C. Nun: ein solcher, sag' ich, kann die Lust und Liebe zur Kunst, er kann auch die,

zu ihren Erzeugnissen und deren Uebung, nimmermehr verlieren. Nimmermehr! es müßte denn alle Lust und Liebe in seinem Innern ersterben. Davor wird der liebe Gott Sie und mich in Gnaden bewahren und mich lieber zehntausendmal sterben lassen!

L. Nun ja doch, ja! Gebe ich denn nicht zu, was Sie behaupten: unter jenen Bedingungen könne man Lust und Liebe zur Musik, zu ihren Erzeugnissen und deren Uebung, niemals verlieren?

C. Und so haben Sie sie nicht verloren; und so müssen Sie andere Ursachen haben; und so haben Sie mir diese Ursachen anzuführen.

L. Sie gedachten vorhin selbst meiner vorgerückten Jahre . . .

C. Jahre hin, Jahre her: der innere Mensch hängt nicht vom Kalender ab.

L. Es hat doch aber ein Jeder seine Zeit —

C. Ja: der er vorzüglich angehört, die er darum wohl auch vorzüglich liebt; vorzüglich: aber darum durchaus nicht ausschließlich — wenn's Recht ist. Sie, mein Freund, gehören ganz und gar nicht unter die einseitigen Anbeter des Alten. Und wie Sie dies nicht lieben, weil's alt ist: so ziehen Sie sich

auch nicht von dem Neuen zurück, weil's neu ist. Ich hab' es ja selbst gehört, wie Sie erst kürzlich sich äußerten gegen die Philister, die vom Versinken der Kunst lamentiren, weil wir zum Theil andere Wege eingeschlagen haben. Sie sprachen gegen sie eben so laut, als gegen die Phantasten, die nur das Neueste kennen, schätzen und wollen: das Frühere in die Rumpelkammer schieben möchten. Sie haben damals sogar zugestanden, es werde des wahrhaft Guten jetzt nicht weniger, als irgend jemals, des wahrhaft Schlechten aber weniger, als in der vorletzten Zeit geschrieben. Nur des Mittelmäßigen gäb' es jetzt weit mehr, als sonst; und das Vortreffliche sey immer selten gewesen, wie es jetzt selten ist, werde auch immer selten bleiben, in diesen, wie in allen andern Dingen. Und also ...

L. Und also — haben Sie schon wieder nicht abgewartet, was ich will; und also — haben Sie bekämpft, was ich aufzustellen mir gar nicht habe einfallen lassen; und also ...

C. Und also — bin ich einmal wieder herausgeplatzt! Was wollten Sie denn eigentlich sagen?

L. Ich wollte sagen: Ich bin in Jahren

vorgerückt: da ist es geradehin unmöglich, auch in jedem Andern vorzurücken, wo man's etwa möchte. Dazu gehört Jugend. Es ist, was Musik anlangt, besonders unmöglich in Hinsicht auf mechanische Fertigkeit und auf alles das, wodurch man große Schwierigkeiten bei der Ausführung leicht, befriedigend und glücklich besiegt. Es ist unmöglich, sag' ich, wenn man auch Neigung und Zeit dazu hätte; wie ich aber wenigstens die letztere nicht habe, da ich noch ganz andere Dinge dem Berufe und der Welt leisten muß, ehe es an die Musikübung kömmt. Und unter funfzig Männern meiner Art gehet es vielleicht kaum Einem anders. Darauf nehmt ihr Herren Componisten nun aber jetzt gar keine Rücksicht. Ihr schreibt, wie es euch beliebt. Wenn's klingt, und gut klingt, so ist's genug. Mögen Andere es herausbringen, oder nicht; möge Virtuosenkunst dazu gehören, und es darum nöthig seyn, daß man sein ganzes oder doch sein halbes Leben dransetze: das kümmert euch nicht, wenn nur ihr selbst es herausbringt; ja gar Mancher bringt's nicht einmal selbst heraus, so nämlich, wie es seyn soll und wie er's von Andern haben will, oder es gelingt ihm doch nur, wenn

er's eben einstudirt, oder, wie ihr sagt, in der Hand hat. Sehet, liebe Herren, da bleibt denn unser Einem nichts, als zu verzichten; und das thue ich nun auch, und schon Viele thun es, noch Mehrere aber werden's thun. Und weil ich doch nicht immer und immer wieder zu ältern Stücken zurückkehren, und auch mit meinen eigenen Gedanken mich nicht immer befriedigen will: so — spiele ich jetzt selten, und werde wahrscheinlich genöthigt seyn, immer seltener zu spielen; was freilich mir, und Andern meiner Art, um so mehr leid thun muß, da in den spätern Jahren ohnehin so Vieles, was sonst uns schön aufregte oder erfreuete, von uns abfällt, und eine geistreiche, ihrer Natur nach unerschöpfliche Liebhaberei sich sonst eben für spätere Lebensjahre am allererwünschtesten, am allernöthigsten, am allerwohlthätigsten erweis't. Da haben Sie meinen Hauptgrund; und ich rede ernsthafter, als Sie vielleicht meynen.

C. Mein Freund, ich wär' ein Hasenfuß, wenn ich, was Sie da sagen, nicht für ein ernstes, ein achtbares Wort erkennte. Aber eben, weil es ein achtbares Wort ist, lassen Sie es uns etwas näher untersuchen.

L. Das ist mir ganz recht.

C. Daß man jetzt für die Ausführung schwieriger schreibt, als ehemals, ist freilich die Wahrheit. Aber, abgerechnet, was ausdrücklich bestimmt ist für Virtuosen und die es werden wollen — so dächte ich doch nicht, daß es im Allgemeinen so weit getrieben würde, als Sie da behaupten.

L. So denkt ihr, liebe Herren; oder vielmehr, so bildet ihr euch ein, weil ihr selbst nach und nach in alle die Hexereien mit hineingekommen seyd, und sie euch nun geläufig geworden sind — euch, die ihr täglich dergleichen treibt, treiben könnt, und meistens — mit Verlaub — um doch etwas zu treiben, treiben müßt. Ihr müßt es auch, um in eurer Kunst zu gelten, zumal, da ihr sonst und außer derselben gemeiniglich nicht eben viel geltet.

C. Nu, nu: Sie schenken uns eben nichts.

L. Ich will von euch auch nichts geschenkt haben. Wenn Sie mich aber beurtheilen, wenn Sie mich gewissermaßen zur Rechenschaft ziehen wollen: so muß ich wenigstens bitten: Setzen Sie sich an meine Stelle; an meine und vieler Liebhaber meiner Art. Wir sind alle, mehr oder weniger, durch die erste oder zweite Hand,

was das Klavierspiel anlangt, in der Schule des Carl Philipp Emanuel Bach oder des Clementi gebildet. Diese herrlichen Meister und alle ihre Schüler duldeten nun kein anderes Spiel, als ein strenggemessenes, vollkommen deutliches, höchstexactes, immer ausdrucksvolles; am allerwenigsten aber das heftig herumfahrende, sausende, ruschelige, das sich jetzt die meisten Liebhaber, ja auch nicht wenige Künstler erlauben, und das man jetzt ihnen hingehen läßt, wenn es nur nicht geistlos, und, wie man sich ausdrückt, von Effect ist. Von jenem können wir nun nicht ab; und da es etwas Gutes ist, so sollen wir auch nicht davon ab. Nun frag' ich: Was gehört dazu, eure jetzigen Klavierstücke, die großen und bedeutungsvollen, in dieser Vollendung vorzutragen!

C. Ja — ich muß gestehen: freilich wohl ein großer, sehr großer Theil eines Menschenlebens.

L. Sehen Sie? Und dennoch kömmt noch mehr dazu. Ich will nur Eins anführen. Von jenen Meistern, so wie von der damaligen Zeit überhaupt, wurde noch das Pianoforte — von Bach auch noch besonders das Clavichord — als ein ganz eigentlich für sich bestehendes, ganz

eigentlich selbstständiges Instrument angesehen; und dieser Ansicht gemäß behandelten sie es beim Spiel, dieser Ansicht gemäß schrieben sie für dasselbe. Etwas später erweiterte man aber die Ansicht von diesem Instrumente, und mithin die Art, es zu spielen, die Art, dafür zu schreiben. Man fing an, es zugleich als Stellvertreter des ganzen Orchesters zu betrachten, zu behandeln, dafür zu schreiben. Es geschah das wohl zunächst auf Veranlassung der großen Fortschritte, die man im Bau und in der Vervollkommnung der Pianoforte-Instrumente selbst gemacht hatte; und Mozart war es eigentlich, der jene Behandlungs- und Schreibart — ich will nicht sagen: erfand, aber doch am meisten geltend machte und einführte ...

C. Nun? und das tadeln Sie?

L. Das sey ferne; von Lob und Tadel ist nicht die Rede, sondern blos davon, daß das etwas Neues, für uns bis dahin Ungewohntes war; daß uns anfänglich schwer ward, es uns zu eigen zu machen, und daß nun, wo jene zweite Ansicht, Behandlungs- und Schreibart die herrschende geworden, wo eben in dieser so schwierig gesetzt wird, uns die Ausführung — die nämlich, welche uns selbst genü-

gen soll — um so schwieriger, ja hin und wieder unmöglich fallen muß. Ihr Jüngern seyd dabei und darin aufgewachsen, ihr seyd es nie anders gewohnt gewesen; da fällt es euch nicht eben schwer, und darum denkt ihr, es könne auch Andern nicht schwer fallen, außer Stümpern, und für die möget ihr nicht schreiben — wie ganz Recht. So denkt ihr, sag' ich? Nein; ohne Rückhalt gesprochen: ihr denkt dabei gar nicht, sondern — ihr macht's! Nun ist es da; es wird gedruckt; ihr empfangt das Honorar: die Leute mögen sehen, wie sie damit zu Stande kommen. Oder sagen Sie selbst: haben Sie denn daran gedacht? nur an das, was ich so eben gesagt habe, wozu sich aber noch gar Vieles setzen ließe?

C. Nun — ich — nein, ich habe nicht daran gedacht. Aber, verwünscht: soll man denn auch sich selber Bärlatschen anlegen, wenn man tanzen; soll man sich selber die Flügel stutzen, wenn man fliegen will? Oder, findet man neuen Stoff, neue Gelegenheiten, neue Mittel und Wege — oder wie soll ichs nennen? findet man diese, im Mechanischen, Technischen und Geistigen, schon vorhanden, schon zugearbeitet: soll man sich denn deren bei eige-

nen Arbeiten nicht frischweg bedienen, wie es Einem eben beikömmt und zweckmäßig scheint?

L. Das sage ich gleichfalls nicht. Auch von dem, was ihr sollt oder nicht sollt — im Allgemeinen nämlich, ohne specielle Rücksichten — auch davon ist unter uns noch nicht die Rede, sondern bloß von dem, was ist, warum es so ist, und was es für Folgen bringt für mich und Männer meiner Art und meiner Verhältnisse.

C. Gut; dagegen läßt sich nichts sagen.

L. So sind wir am Ende.

C. Das sey ferne. Ich, an meinem Theil, kann nichts weniger ausstehen, als, in diesen, und auch in ganz andern Dingen, das leidige: „Es ist nun so! und damit Punctum!" Es wär' ja Schade über Schade, wenn wir um jener Verhältnisse willen eben solche Freunde der Tonkunst gewissermaßen verlieren sollten —

L. Meynen Sie?

C. Wie könnten Sie daran zweifeln? Ich sage Ihnen vielmehr, daß ich von meinen Arbeiten eben die, auf welche ich etwas halte, in keinen Händen lieber sehen möchte, als in den Händen solcher Liebhaber, wie Sie sind.

L. Da spricht nun wohl die Freundschaft mit.

C. Gar nicht. Unsre Chorführer unter den Cembalisten, Beethoven, Hummel, Cramer, denken eben so; das weiß ich. Und was sollten sie nicht! Sagen Sie doch selbst: wem sollte man denn solche Arbeiten, hinge es von unser Einem ab, lieber anvertrauen wollen? Den Mitkünstlern? Allen Respect! aber in der Regel nimmt von diesen ein jeder lebendigen, fördernden Antheil nur — an sich selbst, und an denen, die sich an ihn schließen. Den Kennern — was man nun bei diesem Namen sich denkt, wenn man sie als eine besondere Klasse bezeichnet? Da ist des leidigen Mäkelns und Kritelns kein Ende, so daß es davor gemeiniglich nicht einmal zu einer wahren Kritik kömmt, viel weniger zu einem wahren Genusse; wobei ich noch nicht einmal erwähnen will, daß fast jeder solche Kenner ex professo irgend einen einzelnen Abgott hat, ein abgeschlossenes System, eine festgefrorne Manier, eine gewisse Schreibart, einen gewissen Meister, und was weiß ich? und daß, wer diesem gleicht oder ähnelt, stets Vorgunst, wer davon abweicht, Abgunst, wenn nicht gar ungerechte Herabsetzung erfährt. Oder den Virtuosen, die, bei weitem zum größten Theile, nichts suchen, als

Gelegenheit, ihre Künste zu zeigen, damit der Menge zu imponiren, und applaudirt zu werden? Oder der großen bunten Masse, der bald Alles gefällt, und bald gar nichts? oder heute das, morgen jenes? die an Namen hängt und an Klatschblättern? die ...

L. Ereifern Sie sich nur nicht wieder!

C. Ei so lassen Sie mich doch! Ich muß wenigstens hinzusetzen: die niemals klar weiß, was sie will, und niemals 'was will, als was wieder recht viele Andere wollen —

L. Nun, jetzt haben Sie es hinzugesetzt.

C. Und das mit Fug und Recht. Nun sagen Sie doch: was bleibt denn da, und auf wen kommen wir denn zurück? Nicht als ob wir die Andern mit dem Besen zur Welt hinauskehren möchten; auch nicht, daß es uns gleichgültig seyn könnte, ob diese unsere Arbeiten mögen oder nicht: aber welche bleiben uns, auf die wir zunächst rechnen möchten? deren Antheil uns wohlthun, uns ermuntern, uns stärken; deren verständiges und wohlwollendes Wort uns aufklären, uns Winke geben soll? Verwünscht — und eben diese, eben solche wahre und tüchtige Kunstfreunde zögen sich zurück? müßten sich, der Lage der Sache nach,

zurückziehn? und das sollten wir nicht als einen Schaden empfinden? Nun, wenigstens ich denke so, ich empfinde so; jene genannten Meister desgleichen; und ich meyne, von meinen andern Herren Collegen werden bei weitem die meisten nicht anders denken, nicht anders empfinden; die abgerechnet, denen der Kopf in Notenköpfen und die Lebenslinie in Notenlinien aufgegangen ist.

L. Mein lieber Freund: das klingt für uns gar schön und dankenswerth. Ja — das giebt auch unserm Gespräch eine andere Wendung.

C. Wie so? Sagen Sie's deutlich!

L. Bisher galt uns: was ist? und wie mag's kommen, daß es so ist? oder, wie wir Juristen sprechen: das Factum war zu eruiren, zu deriviren und zu constatiren.

C. Gott bewahr' uns!

L. Ist man nun darüber im Klaren, wie wir es sind, und einig, wie wir es auch sind, und findet man, was ist, sey von einigem Uebel, oder, wie Sie es ausdrückten, es sey Schade: dann — ja dann schließt sich natürlich die Frage an: wäre das Uebel nicht zu verbessern? der Schade nicht zu vermeiden?

C. Ganz recht! freilich! Aber Sie sagten ja, es sey nothwendig, es sey unvermeidlich, oder wie Sie sonst sagten!

L. Ja: unvermeidlich, wie die Sachen eben sind; aber jetzt entsteht die Frage: Könnten sie nicht anders werden? Denn wenn sie anders würden, so würden auch die Folgen wegfallen. Cessante causa, cessat effectus.

C. Nun so reden Sie: nur aber nicht lateinisch! — Doch, ehe Sie anfangen, erst noch das! Es wäre bald gesagt: Schreibt, wie die Väter! Aber, Herr, das geht nicht. Vorwärts! ist die Losung. Nicht rückwärts!

L. Das versteht sich.

C. Erlauben Sie: ich meyne nicht bloß den Erfindungen, dem Geschmack, der Arbeit nach: ich meyne auch in Anwendung der jetzt vorhandenen Mittel, und der ganzen Manier, oder wie Sie es nennen wollen —

L. Das meyne ich Alles auch. Wer wollte denn in der Zeit leben, und mit ihr, und — von ihr, ohne sich ihr zu fügen, wo sie etwas will, das an sich gut ist? Was aber in jener Hinsicht unsere Zeit will, das hab' ich ja schon selbst als an sich gut erklärt.

C. So stehen wir aber wieder auf dem alten Fleck, und es kommen wieder die bisherigen Geschichten heraus.

L. Das meyn' ich gar nicht: wenn man nur anders will.

C. Wenn man nur anders will? Da sitz' ich: ich will! Wie aber es machen? Bestellen Sie nur drauf los, wie ein Paar Schuhe: was hernach abfällt, fällt schon von selbst ab.

L. Theoretisch und in allgemeinen Sätzen wär' das freilich am kürzesten; wenn nur von der Theorie bis zur Praxis nicht ein so weiter, unsicherer Weg wäre —

C. So geben Sie es anders und sicherer. Die Theorieen und Abstractionen sind ohnehin jetzt überall in Verruf erklärt: was gelten soll, muß historisch nachgewiesen seyn.

L. So will ichs historisch nachweisen. Nur ein Einziges wiederhol' ich und setz' es voraus: man muß wollen; vernünftig muß man wollen; dazu gehört: man muß zuvor denken, nicht bloß drauf los wollen, und drauf los machen, wie es eben kömmt.

C. Gelehrter! Wenn ich drauf losfahren wollte: warum fragt' ich denn?

L. Sie —! Zu Ihnen rede ich zwar:

aber es kann nicht von Ihnen allein die Rede seyn. Eine Schwalbe macht keinen Sommer. Ein einzelner, auch noch so braver Componist kann's nicht zwingen: es müssen, wo nicht alle, doch mehrere drauf ausgehen. — Nun also: historisch nachweisen! Wissen Sie denn, daß ich noch — freilich als ein Knabe — den trefflichen Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg persönlich gekannt habe?

C. Ich denke, Sie haben mir davon gesagt.

L. Wissen Sie auch, daß der berühmte Hamburger, selbst außer seiner Kunst, ein sehr unterrichteter und gebildeter, dabei ein durchaus ehrenfester und im Handeln consequenter Mann war?

C. Das weiß ich zwar nicht: ich traue es ihm aber gern zu.

L. Als Beweis kann schon dienen: er war Klopstocks Freund — sein Hausfreund; und Klopstock war eigentlich gar kein Musikliebhaber.

C. Um desto mehr traue ich Bach'n jene Vorzüge zu.

L. So will ich Ihnen sagen, wie dieser hinsichtlich seiner Klaviercompositionen dachte,

und wie er, diesen Gedanken gemäß, sein Lebelang handelte.

C. Thun Sie das. Der Künstler mag ohnehin lieber vom Künstler lernen, als vom Professor. Und vollends von solch einem Künstler —!

L. Bach dachte sich bei jeder seiner Arbeiten, und zwar, gleich wenn er sie entwarf, so wie hernach, wenn er sie niederschrieb, möglichst bestimmt: Für wen? Wer das nicht thäte, meynte er, sondern ohne weiteres aufs Gerathewohl schriebe, der würde höchst selten etwas Vorzügliches zu Stande bringen; wenigstens nichts, das so sicher einen gewissen — eben den rechten Punkt träfe, als wenn er jenes bedacht hätte. Das Gerathe-wohl schlösse schon seinem sprichwörtlichen Sinne nach auch ein Gerathe-nicht-wohl in sich.

C. Hm! Das fängt nicht übel an.

L. Um nun bei jedem seiner Werke das: „Für wen?" noch klärer und bestimmter im Auge zu behalten, hatte er sich vier Klassen seines Publicums gedacht; gleichsam vier Stände des musikalischen Staates, auf den er wirken könne und wirken wolle. Jedes Stück wurde Einer dieser Klassen bestimmt — nur Einer:

für diese aber auch gänzlich geeignet, den Erfindungen, dem Ausdrucke, der Ausarbeitung, und auch den äußern Mitteln nach — ich meyne, was Leichtigkeit oder Schwierigkeit anlangt, sowohl für die Fassungskraft, als für den Vortrag ...

C. Ich verstehe schon. Nur weiter. Wie bestimmte er diese vier Klassen?

L. In der ersten saßen seine Schüler. Er hatte deren in der Composition und, besonders in frühern und mittlern Jahren, auch im Spiel, nicht wenige. Für beide schrieb er, und gar Vieles: aber nichts Allgemeines — man müßte denn die ausgeführten, trefflichen Uebungsstücke zu seinem berühmten Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen hieher rechnen wollen —

C. Nichts Allgemeines: wie verstehen Sie das?

L. Nichts, das Allen taugen sollte, und für Alles. Er schrieb für jeden Einzelnen, und meistens auf der Stelle, was eben dieser Einzelne brauchte, wo es diesem fehlte, wo diesem nachgeholfen werden mußte.

C. Wetter: das ist kein Spaß!

L. Es war ihm auch keiner, mit seinen

Schülern und seinen Arbeiten! War aber mit solchen Stücken der ganz specielle und temporäre Zweck erreicht: so warf er sie weg. Darum hat sich schwerlich etwas hiervon erhalten. Er ließ auch nichts dieser Art drucken. Er mochte wohl dazu das Publicum und seinen Ruf zu hoch achten.

C. Wurmsaamen! ich verstehe! Aber gut! recht gut! — Das waren die Ersten: welche die Zweiten?

2) L. Die Virtuosen.

C. Die Virtuosen? hat er denn für diese auch geschrieben — nämlich ausdrücklich für sie, als Virtuosen?

L. O ja; wenn auch nicht in spätern Lebensjahren. Er war ja selbst ein großer Virtuos; ja, in seiner ganz originellen Weise, der größte in der Welt. Jene Stücke schrieb er auch zunächst für sich selbst; nur Weniges für Andere. Gedruckt ist deswegen auch hiervon nur Einiges. Die Concerte für den Kielenflügel kennen Sie und wissen, daß sie der zweiten nicht gehören, sondern der dritten Klasse, von der wir hernach sprechen werden. Er hatte sie, meist frühzeitig, auf Bestellung geschrieben; und machte später gar nichts draus. — Wir

meynen hier Solostücke. Einige kann ich Ihnen in Abschrift zeigen.

C. Und wie schrieb er für die Virtuosen?

L. Wie Sie denken können, und wie verständige Künstler zu allen Zeiten für sie geschrieben haben. Was Sie vorhin von den Virtuosen sagten und ihnen gewissermaßen zum Vorwurf machten: das ist ihnen doch einmal nothwendig und gehört zu ihrer Sache — zu ihrer! Ja, zu dieser nicht allein, sondern auch zur Sache der Kunst überhaupt.

C. Oho!

L. Ganz gewiß, lieber Freund! Virtuosen müssen die Masse der Ausdrucksmittel vermehren und damit den eigentlichen Künstlern vorarbeiten. Wie der Geist die Mittel hervorruft, so rufen auch die Mittel nicht selten den Geist hervor.

C. Das klingt sonderbar.

L. Es ist aber doch die Wahrheit. Die Geschichte aller Künste, die alte und neue, beweiset uns, daß nicht selten mechanische Vollkommenheit die geistige, wo nicht erzeugt, doch bewirkt hat; daß an ihr, wenigstens als an ihrem, wenn auch für sich unfruchtbaren Stützpfahl, die schwanke Rebe des Genie's sich em-

porgerankt hat, und nun erst, nicht blos festgehalten, sondern auch zu einem schönen, weit verbreiteten und fruchttragenden Gewächs geworden ist.

C. Das will mir doch nicht recht zu Kopfe.

L. Es würd' es, wenn ich's Ihnen weiter auseinander setzte. Aber jetzt führte es uns zu weit ab: wir sprechen lieber ein andermal davon. Denken Sie indessen an das, was Sie wohl selbst gelegentlich geäußert haben: Ein vollkommneres Instrument macht einen vollkommneren Spieler.

C. Ja, das ist wahr. Das hab' ich sogar aus eigener Erfahrung.

L. Sehen Sie? — Jetzt aber wieder in unsern Zusammenhang! Sie hatten gefragt, wie Bach für die Virtuosen geschrieben habe; und ich hatte geantwortet: wie von Verständigen — das heißt, von solchen, die wissen und bedenken, was zum Zweck gehört — zu allen Zeiten geschrieben worden ist; mithin: Geist im Allgemeinen vorausgesetzt — ungewöhnlich, auffallend, bedeutend, kunstvoll, sehr schwierig — für jene Zeit nämlich —

C. Das wäre denn der Sache selbst nach, wie wir auch für Virtuosen schreiben.

L. Ganz recht; nur mit dem Unterschiede: Bach schrieb dieß blos für Virtuosen, die es wirklich waren; nicht für das gesammte Publicum, als bestünde es aus Virtuosen, und solchen, die gleichsam par force es werden müßten.

C. Ja, das ist freilich ein Unterschied; und, ich kann's nicht leugnen, ein vernünftiger.

L. Nicht wahr? Das wäre also wieder ein Punkt, auf den uns das bestimmte „Für wen?" geführt hätte!

C. Ich hätte noch etwas, zur Entschuldigung unsers jetzigen Verfahrens, auf dem Herzen; aber es widerlegt, es rechtfertigt nicht — das begreif' ich; es mildert blos: und da will ichs, bis auf Weiteres, lieber unterdrücken. Fahren Sie nur fort. Wir kommen nun zur dritten Klasse.

L. Bach hatte Fleisch und Blut, wie andere Leute; und so wollte er auch wie andere Leute leben; so bequem und angenehm leben, als er es mit Recht erlangen konnte. Dazu benutzte er nun, wie sichs von selbst versteht, sein Talent, seinen Ruhm und die Vortheile, die ihm um beider willen die Verleger boten. So entstand eine große Anzahl Klaviercompositionen für die gemischte, große Menge, wie

diese eben in jenem Zeitpunkte war. Dem Momente waren sie bestimmt, der Moment ist vorübergegangen, und so sind sie es auch. Wir haben, wenn wir nicht Sammler sind, nicht weiter nach ihnen zu fragen, als um das allgemeinere Wie — wie schrieb er für die Menge — kennen zu lernen; denn auch hier folgte er nicht einem dunkeln Triebe, sondern behielt das „Für wen?" immer vor Augen.

C. Nun, wie war denn das Wie?

L. Dem Geschmacke nach — darf ich dieß Wort im Sinne der Musiker brauchen — dem Geschmacke nach schrieb Bach diese Stücke allerdings, wie man's eben damals liebte, und er diese Liebe überhaupt nicht tadeln und sich mit seiner Eigenthümlichkeit nach ihr bequemen konnte. Uebrigens aber nie flüchtig, nie leichtsinnig drauf los, und, was für unsere Untersuchung das Wichtigste seyn möchte, nach zwei Hauptmaximen, über die er sich selbst schriftlich erklärt hat —

C. Wo das?

L. Im Abriß seines Lebens bei Burney, im dritten Theile der „Reise", und auch anderwärts —

C. Ich erinnere mich nicht sogleich: wie hießen diese Maximen?

L. Ich schreibe, hieß die eine, für die Spieler so leicht, als mir nur möglich ist, um das auszudrücken, was ich auszudrücken habe, und lasse Alles, was ich hinzusetzen könnte, wollte ich vollständig seyn und mich nach meinem Vergnügen auslassen, gänzlich bei Seite —

C. Bravo! das ist ein Wort! Aber ein Opfer ist es auch; ein oft schweres Opfer!

L. Gewiß, mein Freund! Aller kleinlichen Eitelkeit muß man dazu ein Ende gemacht haben; man muß nicht blenden, nicht täuschen wollen durch Nebenwerk; man muß nicht dafür angesehen seyn wollen, daß man mehr sage, als man wirklich gesagt hat, und eher weniger ...

C. Ja doch, ja! die Moral ziehe ich mir schon selbst heraus. — Aber, Herr: wissen Sie, daß das verzweifelt schwer ist? Indessen — weiter: die zweite Maxime!

L. Sie heißt: Ich bemühe mich, sangbar für das Instrument zu setzen. Denn (so fährt er wörtlich fort) mich däucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren; und dahin bringt es ein Klavierspieler nie durch bloßes Poltern,

Trommeln und Arpeggiren ... Was haben Sie denn? was springen Sie denn auf?

C. Ich ... ich erboße mich — weiter nichts —

L. Worüber denn?

C. Ueber meine Zeit, über meine Collegen, über mich selbst, auch darum, daß solch ein Mann, mit Allem, was er war und leistete, für neun und neunzig von Hunderten so gut, als gar nicht dagewesen ist ...

L. Nur ruhig! Die Zeit ist, was wir aus ihr machen. Und Sie selbst oder die Collegen ...

C. Ach, was kann denn Einer?

L. Fange nur Jeder von sich an: Alle sind lauter Einer, zusammengefaßt. — Aber Sie rennen, sie summen, sie fechten. Sie scheinen nicht geneigt, sich auch noch an Bachs vierte Klasse erinnern zu lassen. Und ich hatte mich gerade auf diese am meisten gespitzt.

C. Doch! doch! Wir wollen ein andermal auf jene Dinge einhauen. Jetzt zu Ende. Also die vierte Klasse! Aber diese kann ich mir selbst denken: hat sie doch Bach deutlich sogar in Worten bezeichnet.

L. Ganz recht. Es sind die, welchen er

jene, Ihnen bekannte, reiche Folge von Klaviercompositionen auf den Titeln ganz bestimmt zuschreibt: „Für Kenner und Liebhaber." Diese Zusammenstellung indessen, und noch mehr diese Werke selbst, zeigen an, daß er die Worte genauer genommen wissen will, als die gemeine Rede sie nimmt. Mit den Kennern meynt er offenbar so wenig die, welche Sie vorhin schilderten — die, ex professo, bei denen des Mäkelns kein Ende wäre u. s. w., als mit den Liebhabern die, welche in der Musik nichts, als einen artigen Zeitvertreib, eine nicht unangenehme Unterhaltung suchen. Er meynt Kenner, die zugleich wahre Liebhaber, oder, wie man in solchem Zusammenhange jetzt lieber spricht, wahre Kunstfreunde; und Liebhaber, die zugleich Kenner sind, oder das Wesen der Sache verstehen. Wie er nun für diese schrieb, das liegt in den Werken am Tage; vor allem in den großen Rondos und Phantasieen.

C. Durchgehends geistreich, neu und ganz originell —

L. Durchgehends auch kunstreich und höchst gründlich ausgearbeitet: aber doch nirgends schwerfällig, nirgends überladen; die Harmo-

nie überall edel, ausgesucht, oft höchst ungewöhnlich: und doch Alles fließend, gefällig und melodiös, das Herz bewegend; jedes Thema, nicht nur ausdrucksvoll überhaupt, sondern ganz bestimmt das ausdrückend, was hernach das ganze Stück weiter und umfassender ausdrücken soll; die Treue gegen das Thema in der Ausarbeitung bis zur Hartnäckigkeit gesteigert: und doch nirgends bloße Wiederholung, oder sonst Monotonie, und auch nirgends Trockenheit und Künstelei —

C. Und der gute Gesang überall —

L. Und auch hier für die Spieler Alles so leicht, als die Sache selbst irgend zuläßt; auch hier alle Virtuosenkünste beseitigt . . .

C. Es ist genug! Ich weiß nun, was Sie meynen, nicht nur mit dem Bach, sondern auch mit uns, nach seinem Beispiel. Hören Sie mich an: Ich will's versuchen mit den „Kennern und Liebhabern" — und mithin, mit Männern, wie Sie. Freilich bin ich kein Bach; und freilich hatte er seine Schreibart neu aus sich selbst erschaffen: wir aber sind einer ganz andern gewohnt und müssen das Gewohnte erst von uns werfen — was das ganze Verfahren weit schwerer macht. Ob es

mir daher gelingen werde, ist eine große Frage; ich muß es bezweifeln —

L. Was bezweifeln? Der Zweifel ist der Teufel: mit dem geräth nichts Gutes. Gewiß, es wird gelingen, wenn auch nicht mit dem ersten Wurf, und im Anfange nicht leicht. Nur frisch dran! Aufs Wort: es gelingt! auf jenem Wege gelingt's!

C. Aber — wenn's nun auch gelänge: wer würd' es mögen, jetzt, wo man an ganz Anderes gewöhnt ist und ganz Anderes will?

L. Larifari! Gutes und Schönes will man immer, und hat es immer gewollt.

C. Aber die Formen!

L. An die gewöhnt man sich. Liefern Sie nur wahrhaft eigenthümliche, wahrhaft etwas aussagende, möglichst schöne und ansprechende Melodieen; arbeiten Sie gründlich und beharrlich aus, wie das jetzt von euch vielleicht Mehrere, als jemals, vermögen; beschränken Sie sich in der Wahl der Mittel und in den Anforderungen an die Spieler blos auf das zur Sache Nothwendige und entschieden Dienliche; kurz, behalten Sie überall im Auge: „Für wen?" so will ich Hans heißen, wenn Ihre Arbeiten nicht Freunde, nach und nach immer

mehr Freunde finden; und endlich — wer weiß? — endlich können sie Mode werden —

C. Ach, Possen —

L. Ganz und gar nicht. Des „Polterns, Trommelns und Arpeggirens", mit Bach zu reden, sind schon jetzt Viele von Herzen satt. Und sagen Sie doch selbst: wie ist es denn in den letzten Jahren mit dem Gesange geworden?

C. Wie? was meynen Sie?

L. Nun — überläßt man nicht immer mehr den überkünstlichen und üppigen Bravourgesang den Virtuosen, denen er gehört? und singen nicht jetzt viele, und eben die ausgezeichnetsten Liebhaber und Liebhaberinnen die einfachsten, wenn nur seelenvollen Compositionen am liebsten, und auch am schönsten? Ist nicht selbst der schmucklosgroße Händel, der einfachedle Durante, gewissermaßen sogar wieder Mode geworden? Warum könnte es denn mit der Instrumentalmusik nicht auch so werden? Ja ja; machen Sie nur große Schritte und reiben Sie die Hände —

C. Herr, ich sag' Ihnen: es wär' eine Lust!

L. Das will ich meynen! So helfen Sie dazu beitragen.

C. Und dann wollen Sie auch wieder öfter spielen?

L. Ach, mit Freuden, und mit herzlichem Dank gegen Alle, die mir so etwas darbringen. Ich sehne mich ja nach jener Labung und Stärkung in der Einsamkeit; ich gebe ja jetzt nur auf, was ich muß.

C. Nun denn — hier ist meine Hand! Ich sage mit Ihnen: Frisch drauf los! Und wäre, was ich anfänglich zur Welt bringe, ein Mondkalb: es soll mich Zeit, Kraft und Fleiß nicht gereuen; und ablassen will ich darum auch nicht! Wir wollen einmal trotzen! Die Liebe trotzt auch! Und ertrotzt manchmal!

L. Amen, mein Freund! Amen! —

Erster Ausflug eines Virtuosen.

Von ihm selbst erzählt.

Sechs Gulden Reichsgeld und eben so viel Empfehlungsbriefe in der Tasche, Muth, aus Bewußtseyn, ich leiste Etwas, im Herzen, auch, wie ich glaubte, Menschenkenntniß vollauf, aus Knigge's Umgang mit Menschen, im Kopfe: wie hätte ich zweifeln können, ich werde mich mit bestem Erfolg durch die Welt schlagen? Auf dem Lustschloß unsers Herzogs, wo sich dieser des Sommers aufhält, sollte ich mein erstes Probestück ablegen.

Ich trat in's Wirthshaus und kleidete mich nach Vermögen. So wanderte ich wohlgemuth in den herrlichen Park. Ein schöner, begei-

sternder Junius-Vormittag! Das erste Lebendige, das ich entdeckte, war ein Herr, in etwas unscheinbarem blauem Oberrocke. Er saß auf der Bank unter einer blühenden Linde, und las.

Ich redete ihn an: Vergebung, mein Herr, daß ich Sie störe!

Er sahe flüchtig an mir hinauf und erwiederte nichts.

Können Sie mir nicht sagen, wo ich den Herrn Kammerherrn von U. finde?

Dort, im linken Flügel des Schlosses! antwortete er kurz, nicht eben höflich, und kaum von seinem Buche aufblickend.

Ist er jetzt zu sprechen?

Das weiß ich nicht. —

Das Benehmen des Mannes mißfiel mir; es verdroß mich. Ich fuhr daher nicht ohne Nachdruck fort: Ich habe einen Empfehlungsbrief an den Herrn Kammerherrn! er soll mich Seiner Durchlaucht, dem Herzog, vorstellen, und das, wo möglich, noch heute!

Meine Absicht schien erreicht; der Mann sahe mich nun etwas achtsamer an und fragte: Was wollen Sie bei'm Herzog?

Aha! dacht' ich, nun ist die Reihe an mir,

hohe Saiten aufzuziehn. Nichts weiter, versetzte ich, als, ihm Vergnügen machen.

Wie das?

Mit meiner Kunst und meines berühmten Lehrers Compositionen.

Sie sind ein reisender Musicus?

Ich schmeichle mir, ein Tonkünstler zu seyn.

Wie heißen Sie? wo sind Sie her?

Ich sagte beides, und setzte hinzu: Wenn Sie Musik lieben, mein Herr, so ist Ihnen mein Name von Seiten meines Vaters gewiß nicht ganz unbekannt.

Ich hab' ihn nie gehört. —

Das war mir denn doch zu stark für solch einen Herrn im blauen Oberrock! Nun, hoffentlich kennen ihn Se. Durchlaucht, erwiederte ich; wenn es nämlich wahr ist, was man sagt, daß dieser Gönner der Künste und Wissenschaften auch die Tonkunst seines Wohlwollens würdiget.

Eben ging ein Bedienter vorbei — zum Glück des Herrn; denn er würde sonst noch manches nachdrückliche Wort zu hören bekommen haben. Er winkte dem Bedienten, sagte ihm etwas beiseits, und schloß dann, gegen

mich gewandt und das Buch wieder aufnehmend: Der wird Sie zum Kammerherrn bringen! —

Etwas verstimmt wanderte ich dem Burschen nach, und manche strafende Stelle aus meinem Knigge über „das Leben an Höfen und mit Höflingen" fiel mir ein. Darüber waren wir in's Schloß gekommen, dessen Pracht und Schmuck mich ein wenig verwirren wollte.

Wir stiegen die Treppe hinauf. Der Bediente trat in ein Zimmer, kam sogleich zurück, öffnete mir die Thür und ging seiner Wege.

Ich fand in dem großen, glänzenden Zimmer einen schön gekleideten Herrn, der mir entgegen kam. Nicht ohne Verlegenheit — es ging mir hier Alles so Schlag auf Schlag — nicht ohne Verlegenheit begann ich, indem ich meinen Brief hervorzog: Hochzuverehrender Herr Kammerherr ...

Der bin ich nicht, fiel der Herr ein, und lächelte auf eine gewisse, mir unerklärliche Weise. Noch verlegner fuhr ich fort: Ich sollte doch dem Herrn Kammerherrn hier aufzuwarten die Ehre haben —

Ganz recht; er ist nur spazieren gegangen.

Lassen Sie sich's einen Augenblick mit mir gefallen.

Mit größtem Vergnügen, erwiederte ich, und kaum war das Wort über die Lippen, als mir das Blatt schoß, und mir beifiel, was ich bei Knigge über „das aushorchende, meist menschenverachtende Incognito der Großen" gelesen hatte. Himmel, wenn es Se. Durchlaucht selbst wären! — Ja ja; dieses zu Hause seyn in so glänzender Umgebung, dieses nicht zu verkennende Selbstgefühl, diese Leichtigkeit in vornehm-gefälliger Bewegung, und dies Lächeln, dies eigene Lächeln ... Er ist es; und wahrhaftig, er soll seinen Mann an dir finden! Verborgen will er seyn? Gut! Er bilde sich ein, er sey es! Du hast dabei die schönste Gelegenheit, ihm Dinge von Gewicht zu sagen, wie du sonst kaum wagtest!

Ich komme mit den schönsten Erwartungen zu diesem berühmten Musensitz, begann ich, und raffte mich zusammen.

Spannen Sie sie nicht zu hoch, antwortete er; das System verlangt jetzt Oekonomie.

O Gott, rief ich aus; daran denk' ich nicht! Ich werde meinen verehrten Landesvater sehen; ich werde ihn durch meine Kunst er-

heitern; ich werde manch weises, vielleicht auch ein gnadenvolles Wort aus seinem Munde vernehmen, und dann, durch alles dies gehoben und innerlich erquickt, hinausziehen in die weite Welt, die mir fremd ist, der ich fremd bin, und die oft das Beste, das Einzige, was ich ihr seyn und leisten kann, kaum wird schätzen, ja kaum empfangen wollen — —

Hier stockte mein Mund, denn mein Gefühl stockte. Ich hatte diese Worte gewiß mit Innigkeit gesprochen — ich empfand sie ja so: aber das Auge meines Zuhörers, ungeachtet es unverrückt auf mich gerichtet war, verrieth doch auch so ganz und gar nichts von Theilnahme an dem, was ich sagte; es schien eher eine bewußtlose Zerstreuung, eine Geistesabwesenheit zu verrathen ... Freilich mag ihm oft vorgelogen worden seyn, was dir jetzt aus tiefster Seele quillt! So dacht' ich traurig, und es entstand eine kleine Pause. Diese brachte den Herrn wieder zu sich.

Sie ... Sie sind also ein Virtuos? begann er.

Ich hoffe, es zu werden! war meine Antwort.

Nun — ich spielte sonst auch ein ziemlich gutes Klavier ...

Dieser höchstunkünstlerische Ausdruck machte mich zwar stutzen: indeß — „an deutschen Höfen spricht man schlecht", fiel mir aus Knigge ein, und so beruhigte ich mich, während der Herr, nachdem er langsam Tabak genommen, hinzusetzte: Leider hab' ich's aber nicht fortgesetzt. Ich kam zu früh in die Geschäfte, und ist man einmal da eingeweiht, so fehlt's an Zeit, wohl auch an Laune —

Nicht ohne Gewicht erwiederte ich: Gleichwohl scheint eben da die Kunst, ja die eigene Kunstübung, desto wohlthätiger zu werden. Wo kann der ewig angestrengte Geist der Hochgestellten immer neuen Schwung, wo das endlich ermattende Herz immer neue Kraft hernehmen, wenn nicht eben jene Himmelstochter, die Kunst, in's Mittel tritt?

Das ist sehr wahr — gewissermaßen! versetzte der Herr. Ich hatte nun aber nicht viel Lust zum Klavier. Den Generalbaß hätt' ich lernen mögen. Dazu fehlte Gelegenheit. Noch jetzt seh' ich mit Vergnügen zu, wenn diesen der ernsthafte Riese in unserm Orchester streicht. Schade, daß die Kapelle nicht hier ist. Der Mann würde auch Ihnen gefallen —

Ich trauete meinen Ohren kaum; indem

setzte der Herr schnell hinzu: Da kommen der Herr Kammerherr, und im Gespräch mit Sr. Durchlaucht!

Wie? wo? wer? stammelte ich.

Nun dort! rief er und deutete hinab. Geben Sie mir den Brief.

Ich beschwöre Sie: da — der? der Herr im blauen Oberrocke —?

Nun ja: sind Serenissimus, Se. Durchlaucht, unser gnädigster Herr. Vielleicht geruhen Dieselben mit heraufzuspazieren. Dann nützen Sie den Augenblick, will ich gerathen haben.

Damit eilte er hinaus. Ich stand da, wie vernichtet: da wurde die Thür, eben von jenem meinem Gönner, aufgerissen, und der Kammerherr rauschte herein — zum Glück allein. Nur der Freund des Generalbasses folgte, und ward mit einem: „die Chocolade!“ wieder hinausgefördert.

Der Kammerherr hatte mein Empfehlungsschreiben in der Hand, warf einen Blick hinein, und dann einen zweiten auf meine Jammergestalt. Mit freundlichem Erbarmen begann er: Sie sind mir bestens empfohlen. Es soll mir angenehm seyn, mich Ihnen gefällig zu beweisen.

Bei dieser Miene, bei diesen Worten, bemächtigte sich meiner eine, nur aus dem Vorhergegangenen erklärliche, wahrhaft dumme Rührung, die mir das Wasser in die Augen trieb, aber kein Wort über die Lippen ließ. Ich bückte mich nur einmal über das andere. Mit noch mehr erbarmender Güte fuhr der Kammerherr fort: Seine Durchlaucht haben blos Quartettmusik hier; lieben aber vorzüglich Gesang beim Klavier. Wenn Serenissimus Sie zu hören geruhen, so — genirt Sie das doch nicht?

Nein! war Alles, was ich herausbrachte.

Sie besitzen auch einige noch ungedruckte Musik von Mozart, schreibt mir mein Freund. Sind's Gesänge?

Ja!

Haben Sie sie bei sich?

Er meinte wohl: auf der Reise; ich verstand's aber wörtlich, fuhr in die Tasche und langte mein Schreibtäfelchen heraus. (Mozart war nämlich eben damals an die hohe Tagesordnung gekommen; denn seit einem halben Jahre lag er im Grabe.) Ich sagte: Hier sind z. B. zwei kleine, aber wunderschöne Lieder, die der göttliche Meister auf

seiner letzten Durchreise für eine Freundin geschrieben hat.

Ich reichte sie hin; es waren dieselben, die später in das fünfte Heft der Mozartschen Werke, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, S. 8 u. flgg., aufgenommen worden sind. Der Kammerherr warf einen Blick darauf, reichte sie mir wieder — indem kam jener, mir nun unaussprechlich fatale Patron zurück und brachte zwei Tassen Chocolade. Eine freundliche Wendung des Kammerherrn gegen mich: Himmel, ich mußte wirklich die eine ergreifen! Aber, vor innerer Bewegung trinken zu können, weit entfernt, vermochte ich kaum mit zitternden Händen sie festzuhalten, und dankte Gott, als ich, nahe an einem marmornen Pfeilertische stehend, sie mit Ehren los werden konnte. Der Kammerherr, hierauf nicht achtend, genoß seinen Theil; dann begann er: Wie wär' es, wenn Sie mich diese Lieder gleich jetzt hören ließen? Er öffnete das Pianoforte. „Ist's gefällig?"

Das war Balsam in meine Wunden. — Einige Griffe auf dem Instrumente: es war gut und auch rein in der Stimmung. Ich spielte, und die gewaltsame Bewegung meines

Innern hatte ihren Ableiter: sie schien durch meine Fingerspitzen zu strömen. Ich fühlte, ich spiele nicht schlecht: das hob und stärkte mich; nun spielt' ich besser und feuriger. Endlich machte ich einen mildern Uebergang, wie ihn das erste jener Lieder verlangte, und begann jetzt mit befreieter Brust das, von Felix Weiße gedichtete kleine Stück: Zufriedenheit. Kaum hatte ich den Gesang begonnen, so wurde die zweite Thür des Zimmers halb eröffnet. Ich schielte über das Blatt in jenes Gemach: da saß eine wunderschöne, junge Dame auf dem Sopha, und neben ihr Serenissimus leibhaftig. O jetzt, da ich durch meine Kunst gehoben und in ihr glücklich war, jetzt störte mich das nicht im Geringsten! Ich sang nur noch inniger, und bemühete mich, noch deutlicher auszusprechen. So mißlang mir keineswegs die erste Strophe:

Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier
Des Lebens Freuden ohne Sorgen!
Und sonder Ahndung leuchtet mir
Willkommen jeder Morgen —

die zweite Strophe:

Mein frohes, mein zufriednes Herz
Tanzt nach der Melodie der Haine;
Und angenehm ist selbst der Schmerz,
Wenn ich vor Liebe weine —

diese gelang mir noch besser; und so begann ich um so herzhafter die dritte: „Wie sehr"... Da fuhr es mit Eins, wie ein Donnerschlag, bei mir nieder; mein Blut stockte, meine Hände bebten, Todtenkälte überflog mich, die Stimme brach — Entsetzlich! die Strophe heißt ja:

„Wie sehr lach' ich die Großen aus" —

und, Gott! da saß ja ein Großer! —

Ich war um allen meinen Verstand. Ich sprang auf, und sein letzter Rest reichte gerade noch aus, daß ich die Thür fand, durch die ich hereingekommen war.

Draußen stürzten Himmel und Erde auf mich ein. Ich rasete, wie aus einer Kanone geschossen, den großen Kastaniengang hindurch, bis endlich der Fluß, der quervor rinnt, mir Einhalt that. Hier kam mir der erste Gedanke wieder, und der war: Hinein! ersäufe dich und deine Dummheit! Aus ist's doch mit dir! Der Herzog für seine Huld und Gnade zur Rach' entflammt; der Kammerherr für sein Protectorat beschämt, gekränkt, vielleicht selbst bedroht; und sie — sie — Ach, das war das Entsetzlichste!

Denn daß ich's nur gestehe: die Dame im

zweiten Zimmer, die Himmelsgöttin, gegen die selbst der Erdengott sichtbar in Huldigung sich beugte; sie hatte — unversehens, vermuth' ich — gewaltsame Umtriebe in meinem Innern erregt. Mozarts Lied war der Marseiller-Marsch dieser meiner Revolution, und wirkte eben wie jener auf die Franzosen: es sprach nicht aus, was ich empfand, es regte mich auf, daß ich's empfand. Und nun — Alles, Alles mit Einem Schlage — nicht einmal des grausamen Geschicks, sondern meiner eigenen Albernheit, dahin und vernichtet!

Dies wälzte sich mir wie ein Feuerrad im Kopfe herum und trieb mich dem Gewässer zu, bis an den grünenden Rand, von wo ich nur noch einen Schritt nöthig hatte. Bevor ich ihn aber that, diesen Schritt, wollte ich doch etwas von der Sache haben; und so malte ich mir aus, welch eine Erschütterung es hervorbringen würde, hörte man, der junge Sänger sey urplötzlich verschwunden. Alles wird ausgesandt, meynte ich, ihn aufzufinden: es ist umsonst. Endlich giebt die Fluth seinen blassen Leichnam dem Blumenufer zurück. Nun forscht man: was hat den blühenden Jüngling in den Tod gestürzt? und aus der Stelle, die

er singend zuletzt im Zusammenhange ausgesprochen, wo „vom Weinen vor Liebe“ die Rede ist, lernt man im Geheim ahnen, was er vergebens durch kühnen Trotz gegen Unabänderliches zu bezwingen gesucht. Das hat sein jugendlich frisches Herz nicht ertragen! das hat ihn dem Verderben entgegengedrängt!

Damit schmelzte ich meinen Muth zur Wehmuth; ja, ich fürchtete mich ordentlich vor meiner vorigen Furchtlosigkeit, und es begann schon, was in mir seit Anfang jenes unseligen Liedes vorgegangen, sich mir darzustellen als Stoff zu einer großen, freien Phantasie für's Pianoforte, mit schönen Contrasten und großer Manchfaltigkeit der Tempo's und des Ausdrucks: da hörte ich ein mehrmaliges überlautes: He! he! und als ich den Blick dahin warf, sahe ich jenen leidigen Kammerdiener an einem Nebengange der Allee stehen und mit geschwungenem Arme mir winken.

Der Mann, der mir erst so gnädig, dann so widerwärtig erschienen war, erschien mir nun, seit hohe Gefühle und große Gedanken in mir gearbeitet hatten, fast verächtlich. Kommen Sie doch her! rief er mir zu, indem ich schon kam; was, zum Henker, ist Ihnen denn

begegnet? Daß Ihnen plötzlich übel ward, das sah' man wohl: aber — es ist doch nun vorbei? Die Herrschaften haben mich abgeschickt, nach Ihnen zu sehn. Können Sie die Chocolade nicht vertragen?

Diese mir ungeheuer dünkende Gemeinheit verblüffte mich bis zum Verstummen. Na, wenn's weiter nichts ist! fuhr der Mann fort. Kommen Sie nur! Sie werden bei mir wohnen, dort, in dem Eckzimmerchen des linken Flügels. Ich werde für Sie Sorge tragen —

Einer Antwort würdigte ich ihn nicht, aber unterrichtet mußte ich seyn über den Stand der Dinge. Kennt man das Gedicht, und weiß man die Worte — die Worte, wo — wo ich abbrach? So fragte ich nach einer Weile, furchtsam und glühroth im Gesicht.

Wer? wie? warum? welche Worte? fragte der Mensch.

Mein Gott, Sie hören ja: die letzten —! antwortete ich äußerst verdrüßlich.

„Die Sie sangen? Ach, was da —! wer hört auf die Worte, wenn Eins singt und spielt? Und überdies: ich hatte zu thun; der Herr Kammerherr hatte etwas vor dem Operngucker und schauete hinaus, und Serenissimus

sprach mit der Frau Baronin: da hat eigentlich Niemand — so recht auf Ihr Singen und Spielen gehört, wie viel weniger auf Ihre Worte!"

Ach, war das Trost oder neuer Jammer? — Ich war achtzehn Jahr' alt: da wird Alles Trost. Was weiß so ein Narr! dachte ich. Genug: man ist nicht erzürnt; man weiß nicht, was du verschluckt hast! Und was deine letzten Worte und jenes Plaudern auf dem Sopha anlangt: hast du nicht selbst so viel vornehme Feinheit, daß du, eben wenn dich etwas recht tief rührte, besonders in gewisser Art, deine Gefühle verstecken würdest unter gleichgültiges Gespräch? Und sie hat solcher Feinheit gewiß noch mehr, als du. Wärest du unbescheiden und einbildisch: du schlössest wohl eben aus diesem Plaudern auf Einiges, und wärest selig! —

Mit solchen Gedanken trug ich mich den ganzen Tag, und sie wurden nur lebendiger in mir, als ich bei sinkender Sonne die Frau Baronin mit Sr. Durchlaucht in offenem Wagen eine Spazierfahrt antreten sah. Himmel, wie bezaubernd war sie in der Leichtigkeit ihrer Bewegungen beim Einsteigen, in der Grazie ihrer

Haltung beim Niedersitzen, in der Freundlichkeit ihrer Mienen bei unsern Grüßen, und in dem Reiz ihrer Kleidung, besonders des königlichen Kopfputzes mit dem hochaufwehenden Federbusch!

Dieses letztern muß ich absonderlich gedenken, denn er ward von bedeutendem Einfluß auf meine Lebensgeschichte. Schon an diesem Abend spielte er ein wenig hinein. Mit der Dämmerung waren nämlich die Herrschaften zurückgekommen. Als es dunkler geworden war, litt es mich nicht mehr in meinem Zimmerchen. Ich hing die Guitarre um und schlich auf großen Umwegen unter die Fenster jener Göttin. Kaum hatt' ich mich in die Laube, den Fenstern gegenüber, geschlichen, als Licht in das Mittelzimmer kam. Es war, wie ich leicht erkannte, die Kammerjungfer. Schon zitterte ich, daß diese Person die Rollen herablassen würde; aber nein, das that sie nicht, sondern sie setzte zwei Lichter auf ein Tischchen hart am letzten Fenster links, und dann zwei auf ein Tischchen hart am letzten Fenster rechts: und hier — sah' ich nun, hier saß die Herrliche, ganz still in sich versenkt, vielleicht eben, bei lieblichem Dunkel, sich zarten Schwärme-

reien überlassend. Ich trat auf die Zehen, ich stieg auf den Sitz, ihr holdes Antlitz zu sehn: aber das gelang mir nicht; sie saß zu tief: meine Blicke erreichten höchstens ihre Stirn, und nur der königliche Hauptschmuck strahlte unverkümmert in meine Augen. Du wirst sie wecken, tröstete ich mich; sie wird aufstehen, sie wird an's Fenster treten, sie wird vielleicht es öffnen, und hoffentlich nicht weniges empfinden bei deinen auserlesenen Romanzen!

Ich begann; ich präludirte, ich sang. Die Kammerjungfer, die sich indessen an jenes ihr Tischchen, zur Arbeit, wie es schien, gesetzt hatte, horchte, stand auf, öffnete das Fenster, gaffte hinaus — die Närrin, was ging das sie an? — Nun setzte sie sich wieder, ohne das Fenster zu schließen. Ich fing an, zu begreifen, es sey zu viel gewesen, was ich verhoffet, und schon genug, daß auf Befehl der Dame das Fenster geöffnet bleiben müßte; denn daß dies auf ihren Befehl geschähe, war wohl offenbar.

Die Romanze war geendigt: Alles blieb nach wie vor. Schon recht! sagte ich; aber mein Gefühl widersprach. Ich modulirte auf dem Instrumente hin und her, durch alle Moll-

tonleitern; angeregt, wie ich war, modulirte ich gut: aber Alles blieb nach wie vor. Die Eitelkeit besiegte nun den Verstand: ich fühlte mich gekränkt, ich fühlte mich verwundet. Ich schwieg und ließ auch meine Saiten schweigen. Die fatale Kammerjungfer stand wieder auf, tamperte im Zimmer dahin, dorthin; jetzt sah ich, sie nahm Gewänder, die auf einem Stuhle hingebreitet hingen, auf den Arm, trug sie in das Nebenzimmer, kam zurück, und — wie? was? ist das Zauberei oder ein Blendwerk meines bösen Engels? — Nein, gewiß und wahrhaftig: sie nahm, die Unausstehliche, sie nahm ohne Umstände meine Huldgöttin mit dem wehenden Federschmuck, und trug sie gleichfalls in das Nebenzimmer, wohin sie die Kleider getragen hatte. Ach, es war nur ihr angemalter Haubenstock, dem man das abgelegte Kopfzeug aufgestülpt hatte! — Erboßt riß ich in die Saiten, daß das mittlere D, die nothwendigste zu jedem Vortrag, zersprang: und in diesem Augenblick sahe ich unweit von mir die Angebetete im weißen Elfengewande die Linden herschweben, am Arme eines dunkelgekleideten Herrn, wahrscheinlich des Serenissimus.

Ich stand, wie todt; und eben darum ging

ich nicht. Man kam nahe an mir vorbei, man erkannte mich, man hielt inne und ihre Silberstimme lispelte: Der Abend ist still; Sie haben die Guitarre: singen Sie uns doch etwas Artiges, wenn's Ihnen gefällt. — Ohne Zweifel mit der miserabelsten Figur hielt ich das Instrument hin und konnte nichts herausbringen, als: „Leider, mein D —!" Sie sah' mich befremdet an: ach sie dachte wohl gar an Thee! Aber den Augenblick soll's neu aufgezogen seyn! rief ich nun, riß mich von hinnen, schoß in mein Zimmer, zog auf, kam herab: aber — fort war fort. Ich wollte außer mir kommen; ich rannte durch alle Gänge des Parks, ich kündigte meine Anwesenheit und mein neues D durch die besten Arpeggiaturen an: umsonst — fort blieb fort.

Allgemach lernte ich mich doch in mich selbst und was ich sahe, etwas besser finden. Jener Kammerdiener, nun mein Wirth, that mir gute Dienste dabei, und stieg drum wieder in meiner Achtung. Er versorgte mich auch auf's beste, und stellte oft Gegenstände auf unsere Mittagstafel, womit ich schlechterdings nicht gewußt hätte, was anfangen, hätte er nicht

lächelnd mir das Beispiel gegeben. So war Alles gut, ja vortrefflich, bis auf Eins: aber eben dies Eine lag mir, wie ganz recht, vor Allem am Herzen. Von Tag' zu Tage hieß es: Halten Sie sich fertig; Se. Durchlaucht dürften wohl heute einen musikalischen Abend verfügen. Ach, ich war stets fertig: aber es kam nie dazu. Wir hatten auch eben dies Jahr einen, zum Verzweifeln schönen Sommer! Ich beobachtete jeden Tag die Wölkchen, die am Horizonte sich zeigten: aber alle kamen nur, wie zur Decoration; und folglich — begannen die kühlern Nachmittagsstunden, so hieß es: Seine Durchlaucht fahren aus. Sie lieben die schöne Natur. Und die Frau Baronin fuhren stets mit aus, und liebten auch die schöne Natur.

So verging der Junius und der Anfang des Julius: da beliebte es der damals nicht unberühmten Sängerin, Signora P., bevor sie die böhmischen Bäder auslaugte, auf dem Schlosse einzusprechen. Sie war schriftlich angemeldet: sie ward ehrenvoll empfangen. Die Herren vom Hofe wurden durch sie erlöset von ihrer Langweile, hier, wo nichts war, als Berge, Gärten, Wälder, Aussichten, blauer

Himmel, balsamische Luft und anderes Alltägliche. Signora zog Alle an, beschäftigte Alle: eine bräunlich blasse Italienerin mit brandschwarzem Aug' und Haar, die immer 'was brauchte, immer 'was wollte, und so interessant brauchte, so pikant wollte, daß Keinem leicht das Versagen beifiel. Nun endlich gab es auch Musik. Ich spielte dabei zwar eine kümmerliche Rolle; denn Signora war gewohnt, von Italien und seiner Oper aus — wo bekanntlich der Accompagnist nicht der Compositeur, sondern irgend ein sehr untergeordneter, von Allen geschorner Musicus ist — den Klavierspieler wie einen brauchbaren Handlanger zu betrachten: indessen, ich wurde doch beschäftigt, hörte viel Schönes, und genoß auch manches erfreulichen Anblicks. Instrumentalmusik diente nur als Zwischenact, indeß sich Signora erholte; und bei Zwischenacten geschieht es in der ganzen Welt, daß die Leute plaudern. Da rasete ich denn zuweilen auf den Saiten herum, daß sie hätten springen mögen: es half aber gar nichts; vielmehr, wie bei Kanarienvögeln: je lauter man wird, je lauter werden sie.

Nach etwa zwei Wochen nahm mich der Kammerherr bei Seite: „Wohin denken Sie

denn eigentlich nach vollendeter Sommer=Saison?" Ich verstand ihn nicht sogleich und antwortete unbefangen: Ich denke den Herbst und Winter in Wien fortzustudiren. Vortrefflich, erwiederte er; so kann Signora Sie mitnehmen nach T., bis wohin sie von hier Pferde bekömmt. Sie brauchten zwei Tage: so aber machen Sie den Weg in Einem, bequem und in angenehmer Gesellschaft. So so! dachte ich; und begriff. Indem hatte der Herr schon die Signora herbeigezogen und sie um einen Platz für mich, wie um eine hohe Gnade, gebeten. Wohl! sagte sie: übermorgen, mit Aufgang der Sonne, reisen wir.

Mir war's recht; besonders, da mir der Kammerherr den folgenden Tag ein reiches und nur allzuunverdientes Geschenk von Sr. Durchlaucht einhändigte. Meine Effecten waren bald in ein Schnupftuch geschlagen: der Kutscher nahm sie in ein Behältniß, worauf er die Füße stemmte; die Guitarre ward dahinter gebunden. — Nun hat die Sonne die Art, um die Mitte des Julius alljährlich um vier Uhr aufzugehen. Mit ihr war ich da. Aber Signora mochte lange Jahre sie nicht kommen gesehn, und darüber ihre Stunde vergessen ha=

ben: nach sieben Uhr erst ward Anstalt gemacht. Entsetzlicher Zustand: achtzehn Jahre, reiselustig, reisefertig zu seyn, schlechterdings am Orte nichts mehr zu schaffen zu haben, nicht einmal mehr angesehen zu werden — denn selbst mein Wirth, nachdem er mir am Abend Lebewohl gesagt, nahm nicht die mindeste Notiz weiter von mir: ich war abgemacht, ein todter und auch begrabener Mann — und so über drei Stunden lang blos wechselsweise nach den Wagenrädern und der Treppe zu blicken: entsetzlicher Zustand! Nun die Anstalten —! Wir hatten einen leichten, eleganten Reisewagen, eigentlich zu vier Personen. Der Koffer war schon am Abend hinten festgeschraubt. Jetzt aber brachte man Pakete und Schachteln, und was weiß ich, in solcher Menge, daß die größere Hälfte des Rücksitzes damit bis zur Wagendecke angefüllt ward, und wer nun dort neben dem Kunstbau sitzen sollte, wie ein Keil eingetrieben werden mußte. Endlich kam noch ein ungeheurer Hutkasten von Pappe, oben umbunden mit schwarzem Wachstuch. Dies Monstrum mußte hinten der Koffer — eine leichte Last — auf sich nehmen; und als Signora nun selbst erschien, zeigte sie an gar nichts Antheil,

als an diesem Hutkasten. Mais, mon carton! ah, mon carton! hieß es immerfort. Einen schweren Zweifel aber, der seit einer Stunde mich drückte — den nämlich, ob ich mir als Künstler nichts vergäbe, wenn ich den Platz neben der Dame ihrer Jungfer überließe, oder nicht unhöflich wäre, wenn ich ihn behauptete; diesen Zweifel lösete Signora mit einem einzigen Fingerzeig an die Jungfer, welche auch sogleich sich neben jene Schachteln und Pakete einzwängte.

Nun ging's fort. Der Morgen war schon bänglich heiß, und am Horizonte thürmte sich manche Gewitterwolke auf. Unsre Unterhaltung war eigentlich keine. Signora verstand kein Wort Deutsch, blos Italienisch und Französisch. Nun glaubte ich zwar, als ich aus dem väterlichen Hause ging, dieser beiden Sprachen, aus Hilmar Curas und Peplier, gleichfalls mächtig zu seyn: aber schon auf dem Schlosse hatte ich eine sonderbare Erfahrung gemacht. Wenn die Leute in diesen Sprachen redeten, mit ihrer fatalen Behendigkeit, so verstand ich fast kein Wort; und wenn ich, gewiß langsam genug, einige Worte in ihnen vorbrachte, so verstanden sie mich nur selten.

Das hatte mich verschüchtert: und nun brachte ich gar nichts heraus. Demnach sprach jetzt ein Jedes im Wagen seine Klagen über die Hitze, und was dergleichen mehr war, nur vor sich hin aus: Signora italienisch, die Zofe französisch, ich deutsch.

Als wir Mittag hielten, beunruhigte uns der fürstliche Kutscher durch eine zwiefache, nachdrückliche Bemerkung. Da wir so spät fortgemacht haben, sagte er, so kommen wir erst Nachts ein oder zwei Uhr nach T. Signora empörte sich: „Ich fahre nie zu Nacht! ich fürchte mich im Finstern!“ Das änderte nichts. Da bearbeitete sie mit freundlichsten Mienen und Worten, welche die Jungfer dolmetschen mußte, den riesenhaften Mann, bis er sich den Schnauzbart strich und meynte: Na, so bleiben wir wo anders zu Nacht und fahren den Morgen vollends hin. Aber, fuhr er fort, den Nachmittag kann's auch ein Donnerwetter geben. Neue Empörung, aber auch neue Begütigung — diesmal sogar des Himmels; denn dieser ließ es nur von ferne donnern, verwandelte jedoch das Gewitter in einen gewaltigen Schlagregen.

Da brach aber eine andere Noth herein.

Nun hieß es erst recht: Mais, mon carton! ah, mon carton! Und wirklich wäre, ohne Hülfe, das Ding, trotz seiner schwarzen Decke, zu Brei zerschmolzen. Man mußte halten. Der Kasten wurde abgebunden: die Zofe mußte ihn herein, vor sich auf den Schooß nehmen. Nun war die Unglückliche aber klein von Person: und so stak sie dahinter, daß wir auch keine Spur von ihr erblicken konnten. Sie ächzete, sie stöhnete; endlich fing sie bitterlich an zu weinen. Da brach mir das Herz. „Du bist ja ein Riese gegen sie und darfst nicht befürchten, ganz hinter dem Bollwerk verschüttet zu werden." Ich drang in die Jungfer, sich herüber zu setzen, und mir jene enge Fuge mit sammt der Pappmaschine zu überlassen. Mein Auge hatte richtig gemessen: hielt ich den Kopf zurück, so war ich blos bis an die Nase verdeckt und konnte ein Weniges sehen. Aber was sah' ich? daß Signora mich auslachte, und das Mädchen sich so einnistete, als verstände sich das von selbst und hätte von mir gleich Anfangs gethan werden müssen. Ob aber jemals ein Virtuos sich in beklemmterer Lage befunden habe, als ich diese Stunden: das möcht' ich bezweifeln. Und

nun noch dies Bezeigen derer, um die ich litt —!

Doch wenn die Noth am größten ist, ist die Hülfe am nächsten. Und was brachte mir Hülfe? Was vielen Andern das Gegentheil bringt: die Gränz-Mauth. Mein Kasten ward zuerst hinausgereicht: ich folgte, die Pässe unterzeichnen zu lassen. Indessen hatten die Unterbedienten des Mauthamts ihr Geschäft am Wagen, und zwar von vornen, begonnen: so war mein Paketchen und mein Guitarrenfutteral das Erste, was untersucht wurde. Beides ward probat erfunden, und ich trug's in's Haus. Die thätigen Männer mit ihren ausdrucksvollen, doch nicht eben vortheilhaften Gesichtern interessirten mich: aufmerksam sah' ich ihrem Verfahren zu. Darüber vergaß ich meine Habseligkeiten, bis Alles in Richtigkeit war und der Kutscher mich erinnerte. Ich sprang, sie zu holen. Ich kam zurück. Wie ich nun aber wieder an den Kutschenschlag trat, die Damen jenen Hutkasten — damit mir das Einsteigen möglich würde — beide hart vor sich genommen hatten, so daß sie nun so wenig mich sehen konnten, als ich sie; das neubeginnende Elend mich frostig anwiderte, und sie beide

doch wieder laut zu lachen anfingen: da schoß mir ein kühner Gedanke durch den Kopf und ein männliches Selbstbewußtseyn in das Herz. Schnell drehete ich den Wirbel des Kutschenschlags zu, und rief überlaut: „Kutscher, fahr' zu! ich wünsche eine glückliche Reise!" Sie kreischten: ich hörte nicht, und fort ging's; ich aber stand da, ein freier, ein glücklich geretteter Mann. Indem fuhr wieder ein Wagen vor: Graf Sch. saß darin, und allein. Er sahe mich an, fragte heiter und freundlich, erfuhr — Er, der entschiedene Musikfreund — wer ich sey und daß ich ihm die Badezeit verkürzen könne. Er nahm mich mit, ich mußte bei ihm wohnen; er war in den ersten Cirkeln angesehn und beliebt, ja er bildete selbst einen dieser ersten Cirkel: so ward ich bekannt, und dies der erste Grund zu alle dem Guten und Schönen, was ich bis zum heutigen Tage mit Hülfe meines guten Geschicks errungen habe. — Die Signora hab' ich nie wieder getroffen, wohl aber, nach Jahren, die Zofe, als Gastwirthin zum rothen Hahn in M. Sie befand sich wohl und hatte einen gewaltigen Umfang gewonnen. Wir erinnerten uns jener Schlußscene, und ich berichtete deren wichtige Folgen

für mich. So bin ich eigentlich an all' Ihrem Glücke Schuld, sagte sie. Wir haben morgen Jahrmarkt: ich bin gewiß, Sie werden nicht abreisen, ohne mir ein angenehmes Andenken Ihrer Erkenntlichkeit zurückzulassen. Rechnen Sie darauf, versetzte ich. Und als ich meine Zeche bezahlt hatte und im Wagen saß, reichte ich ihr, mit bedeutungsvollem Händedruck, was ich für sie eingekauft und was sie gut brauchen konnte: einen Schnürsenkel. —

Ueber blinde Musiker.

Das Gebiet der Tonkunst ist von jeher der besuchteste und wohlthätigste Zufluchtsort für Blinde, denen die Natur nicht alle Empfänglichkeit für Harmonie versagt hatte, gewesen.

Wie möchte es auch anders seyn? Wo könnte der Mensch, dem von dieser Erdenwelt der sichtbare Theil verschlossen ist, sich lieber ansiedeln, als in dem hörbaren, der mit jenem keine oder nur zufällige Verbindungen hat? Er, der durch ein ewiges Dunkel mehr, als jeder Andere, in sich selbst zurückgedrängt wird: wo könnte er sich besser befinden, wo leichter heimisch werden, als eben da, wo Phantasie und Gefühl allein entscheiden, und so leicht ihm Mittel zu Gebote stehn, ihre Regungen

auszusprechen — sie mit Bewußtseyn, sie auch angenehm auszusprechen, und zugleich an ihnen, als an selbstgeschaffenen Objecten, sich zu ergötzen?

Man nehme dazu: Jeder gezwungen Entbehrende wünscht sich Theilnahme; der edlere aber nicht bloßes Mitleid um seines Mangels, sondern Aufmerksamkeit, Achtung, Zuneigung, um der Art willen, wie er diesen trägt, und um des Guten, Schönen, Erfreulichen willen, das er der gekränkten Natur gleichsam wider ihren Willen abnöthigt: wie könnte nun aber der Blinde dies sicherer, wie schmeichelhafter erreichen, als indem er, ein Tonkünstler, ganze Versammlungen, oder, ein geschickter Liebhaber, befreundete Kreise um sich vereinigt, sie anziehend beschäftigt, sie erfreut, vielleicht entzückt?

Noch mehr: Dem Blinden bleibt — mehr oder weniger, in jedem Falle aber öfter, als dem Sehenden, müßige Zeit: da muß ihm ja vor Allem eine Kunst willkommen seyn, deren Ausübung, bei den wenigen äußern, und stets bereit stehenden Hülfsmitteln, immer nur auf dem eigenen Willen beruht; eine Kunst, die durch Erzeugnisse aus ihren niedern Sphären

selbst nur geringe eigene Thätigkeit verlangt und auch in Stunden der Abspannung mit solchen Erzeugnissen wenigstens nicht unangenehm hinhält. Daß Blinde, durch ungestörtere, schärfere Achtsamkeit und feinere Uebung ihrer übrigen Sinne, nach dem Taststinn aber besonders das Gehör vollkommner ausbilden und von dieser Seite zur Auffassung und Ausführung der Musik sogar fähiger werden, als Sehende, ist bekannt. Und daß endlich Musik dem Blinden, dem die meisten andern Erwerbszweige abgeschnitten sind, ein nicht ganz unsicheres und anständiges — ja, ist er nur sonst der Mann dazu, sogar ein ehrendes und genußreiches Fortkommen gewähre, und dieses um so viel mehr, da er die Menge überall eben so bereit finden wird, was er leistet, zu hoch anzuschlagen, wie der Taube sie meist zum Gegentheil bereit findet *): dies ist ebenfalls nicht zu verkennen.

---

*) Dieser Behauptung wird schwerlich Jemand widersprechen, der Andere, (auch wohl sich selbst,) im Verhältniß mit Blinden und Tauben beobachtet, und sich, wie dann kaum fehlen wird, wo nicht auf der Ungerechtigkeit, doch auf der Ungunst gegen die letzten — wenigstens in der unterdrückten Anwandlung

Wenn also viele Blinde Musiker werden, so kann das schwerlich Jemand befremden;

---

von Verstimmung, ertappt hat. Zu erklären ist das leichter, als zu rechtfertigen. Der Blinde kündigt sein Unglück sogleich, und nicht durch Worte dem Verstande, sondern durch den Anblick unmittelbar dem Gefühl an — was bei dem Tauben anders ist. Der Blinde kann seinen Mangel gar nicht verbergen und will es darum auch nicht; er giebt sich, wie er ist: der Taube glaubt gemeiniglich seinen Mangel verbergen zu können, strengt sich an, lauert, begeht nun Fehlgriffe: so wird nicht nur die Schwäche, anders scheinen zu wollen, als man ist, bemerkbar — was immer herabsetzt, sondern es überraschen auch jene Mißgriffe durch Contraste mit dem Erwarteten, und werden lächerlich. Der Blinde muß sich wohl Andern zutraulich übergeben, sie für sich sorgen lassen u. s. w., und ihre etwanigen leisen Andeutungen über ihn stören ihn in dieser Zutraulichkeit nicht, da er sie nicht bemerkt: der Taube zieht sich meistens zurück, ist mißtrauisch auf Mienen und Worte, die er nicht versteht — was dann entfernt, wie jenes einnimmt. Die meisten Blinden sind sanft, freundlich, heiter, mittheilend: die meisten Tauben auffahrisch, düster, grüblerisch, empfindlich, verschlossen. Und endlich — was vielleicht mehr wirkt, als es Vielen scheinen dürfte — der Blinde wird durch sein Geschick und dessen Wirkungen von dem gewöhnlichen Leben, den gewöhnlichen Beschäftigungen, dem gewöhnlichen Benehmen, so ganz abgeschnitten, wird dadurch gleichsam in eine so weite Ferne von uns selbst gerückt, daß er uns mehr zu einem Gegenstande der verschö-

wohl aber, wenn viele Musiker blind werden. Es ist dies nämlich von Mehreren behauptet worden, und zwar, wie eine bekannte Sache, wobei sie nicht unterlassen haben, Homer, Ossian, Händel und Bach, und immer wieder Homer, Ossian, Händel und Bach anzuführen. Man erlaube mir, an dem Factum selbst zu zweifeln. Ich will das Unstatthafte dieser Beispiele nicht erst erweisen, da es von selbst einleuchtet, daß Homer und Ossian kaum halb hieher gehören, Händel aber erst in späten Lebensjahren, und Bach ebenfalls dann erst, und zwar bei gleichmäßiger Abnahme aller seiner Körperkräfte, blind ward; anführen will ich

---

nernden Phantasie, als des gemeinen Verkehrs wird — was bei dem Tauben umgekehrt ist. (Der Blinde erscheint uns wie ein Mensch anderer Art: der Taube, wie einer von der unsrigen, aber mit einem beschwerlichen Mangel.) Die Behauptung Baczko's, in dem hernach anzuführenden Buche, daß der Blinde, wenn er sich über sein Unglück emporarbeitet, fast überall feindliche, gehässige Gesinnungen, wenigstens zurücksetzende Vernachlässigung finde, widerspricht Allem, was ich selbst beobachtet oder auch von Blinden erfahren habe, und mag aus blos persönlichen Verhältnissen, oder aus einer, in spätern Lebensjahren überhandgenommenen Verstimmung geflossen seyn.

jedoch, daß ein Ueberblick der Geschichte der Tonkünstler in den letzten zwei Jahrhunderten (weiter zurück haben wir bekanntlich nur Fragmente, die über Privatverhältnisse meistens schwanken,) jenem, als zuverläßig vorausgesetzten Factum widerspricht. Es sind unter den Musikern, deren Geschichte bekannt worden, offenbar nicht mehrere blind gewesen, als unter andern Männern, die irgend ein Geschäft treiben, wobei die Nerven beträchtlich gereizt und die Augen oft bei Licht angestrengt werden. Vielleicht ist es mit jener Behauptung gegangen, wie mit der, die vor etwa fünf und zwanzig Jahren zuerst *) aufgestellt worden: daß das sieben und dreißigste Lebensjahr für Genies, die ganz aus der Bahn ihrer Zeit schritten, das gefährlichste Stufenjahr sey; wobei man nicht ermangelte, hinzuzusetzen: Man denke an Brutus, an Raphael, an Mozart. Seitdem hat man jene Behauptung und diese Beispiele oft nachgeschrieben; aber so wenig, als der sie aufstellete, indem er dies that, daran gedacht, daß aus diesen zwei Jahrtausenden der Beispiele so viele wohl fast von jedem

*) Und zwar vom Verf. dieses Aufsatzes selbst.

Lebensjahre zusammengebracht werden könnten. Der Umstand, daß man hier, wie dort, eben einige so glänzende Beispiele anführen konnte, und zwar Beispiele, die ohne diese Beziehung schon Jedermann bekannt waren; so wie die Eigenheit von Millionen, (wie Lichtenberg sagt) dem Kelleresel tausend Füße zuzutrauen, weil man bis vierzehn nicht zählen mag —: diese scheinen beide Behauptungen so in Credit gebracht zu haben. Dies nebenbei! — —

Blinde Musiker, sollte man meynen, würden, im Vergleich mit sehenden, sich in ihren Productionen vornehmlich durch Schwung, Fülle und Originalität der Phantasie, so wie durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühls auszeichnen; sie würden öfter, als jene, ganz eigene Wege einschlagen, und weit lieber dichtend sich ihrer Phantasie und ihren Gefühlen überlassen, als die Compositionen Anderer mühsam einstudiren und vortragen. Gleichwohl habe ich bei Allen, die seit fünf und zwanzig bis dreißig Jahren in Deutschland sich bekannt gemacht haben, fast ohne irgend eine Ausnahme, das Gegentheil gefunden. An Mehrern habe ich ein überaus schnell auffassen-

des, und noch öfter, ein äußerst treu bewahrendes Gedächtniß, nicht selten außerordentliche Fertigkeit, Präcision, Nettigkeit des Spiels, wohl auch Sicherheit, Fülle, Schönheit des Tons — kurz, Alles zu bewundern bekommen, was man vom Virtuosen fordert: aber sehr wenig oder nichts von dem, was man zu diesem ihm noch wünscht; und selbst was Manche extemporirten, zeigte eher Alles, als was man, obiger Meynung nach, zunächst von ihnen erwarten durfte.

Ich weiß keinen Grund anzugeben, der diese Erfahrung bei allen blinden Musikern entscheidend erklärte. Vielleicht giebt es auch keinen, sondern die Sache ist Wirkung von besondern Umständen und individuellen Verhältnissen, die, wie verschieden sie auch im Zufälligen seyn mögen, doch im Wesentlichen, der gesammten Lage der Blinden nach, sich ähnlich gestalten müssen, und so auf denselben Punkt hinführen.

Man erwäge Folgendes. Unter den Blindgebornen oder früh Erblindeten wird das eigentliche, das schöpferische Kunstgenie ja wohl nicht öfter sich finden, als unter den andern Menschen, da diese ursprüngliche Vollkommens

heit mit jenem Zustande in keinem Verhältniß steht: weiter aber, als bis zu hohem Grade dessen, was man gemeiniglich Virtuosität nennt, läßt es sich, auch bei trefflichem allgemeinem Talent, bei erhöhetem und verfeintem Gehörsinn, bei größtem Fleiß und ausgezeichnetem Geschick, ohne Genie überhaupt, nicht treiben. Wo nun aber selbst dieser Götterfunke eingeboren ruhet, da muß ihm — wenn auch nicht Bahn gemacht, die er sich gewöhnlich selbst bricht, doch nicht entgegengearbeitet, am allerwenigsten früh entgegengearbeitet werden, ehe er schon mehr oder weniger um sich gegriffen hat, wenn er nicht erstickt, oder doch zurückgedrängt, und damit allmählich bis zum kaum Bemerklichen geschwächt werden soll. Durch nichts wird ihm aber mehr und entscheidender entgegengewirkt, als durch frühes, fast immerwährendes Beschäftigen blos mit dem Mechanischen und Technischen derselben Kunst, in welcher er sonst hervorgebrochen seyn würde, und durch frühes und vielfältiges Auswendiglernen von sehr verschiedenen Werken dieser Kunst, ohne sonderliche Auswahl, außer eben wieder in Absicht auf ihr Mechanisches und Technisches. Nun bemerke man, wie bei wei=

tem die meisten blinden Kinder, wie auch die, welche für Musik mehr oder weniger bestimmt sind, behandelt — oft möchte man sagen, abgerichtet werden: und man wird schon hieraus sich jene Erscheinung an vielen blinden Virtuosen erklären können. Ja, daß überhaupt ein fast immerwährendes, meist angestrengtes, oft ausschließendes, in jedem Fall über das gleichmäßige Verhältniß zu den übrigen Geistes- und Gemüthskräften gesteigertes Beschäftigen des Gedächtnisses dem Genie, doch diesem nicht allein, sondern selbst der Urtheilskraft, und somit auch dem Geschmack, im edlern Sinne, höchst nachtheilig, wo nicht verderblich werde: das weiß Jedermann, und hat es vielfältig bemerken können, bei weitem nicht an Blinden allein. Hat sich doch, in diesem Verstande und nach diesen Beobachtungen, selbst das Volkssprichwort gebildet: Gelehrte — Verkehrte!

Wo nun aber auch diese nachtheiligen Verhältnisse nicht eintreten, oder der Genius stark genug ist, sich selbst durch sie hindurchzukämpfen: da bedarf er doch der Nahrung durch genaue Kenntniß und sorgfältiges Studium der trefflichsten, edelsten, größten Kunstwerke; sonst

muß er ja Alles von vorn an, gleichsam die gesammte Kunstgeschichte mit sich selbst durchmachen, oder er kann sich nicht aussprechen, oder er wird es auf excentrische, ungehörige, unkenntliche Weise. Abgerechnet nun, daß der blinde Musiker, was seine Geistes-Nahrung betrifft, immer mehr oder weniger in der Hand des Zufalls und derer bleibt, die ihn umgeben und versorgen: so entbehret er, auch im Letztern die allergünstigsten Verhältnisse angenommen, des trefflichsten, ja eben für gewisse Hauptgattungen einzig hinlänglichen Hülfsmittels — des eigenen Lesens*) weitläufiger

*) Die vor etwa fünf und zwanzig Jahren mit so großem Aufheben der Welt angekündigte und dann einige Zeit vielgepriesene Hauysche Methode, Blinden Noten vorzulegen, die (ungefähr wie die Einfassungen unserer Visitenkarten) durch-gedruckt, mithin auf der andern Seite erhoben sind, und deshalb vermittelst des Tastens gelesen werden können: diese Methode ist zwar zu billigen, bedeutet aber, im Vergleich mit dem Lesen der Sehenden, und hier, wo die Rede zunächst von weitläufigen Partituren ist, fast gar nichts. In den allerdings merkwürdigen pariser Blindenconcerten sind die aufzuführenden Stücke blos durch Vorspielen eingelernt, und die vielen abgezehrten Jammergestalten unter diesen blinden Musikern, da sonst bekanntlich Blinde in der Regel heiter und

Werke, als wodurch man doch erst recht in den Stand gesetzt wird, alle Theile und das Ganze zugleich klar vor die geistige Anschauung zu ziehen, und die sonst vorüberrauschenden Töne so lange festzuhalten, bis man sie erwogen und sich geistig zu eigen gemacht hat. Was auch ausgebildeter Verstand, verfeinter Sinn, lange Uebung, fähigstes Gedächtniß, zu diesem Behuf vermögen: es wird, es kann bei weitem nicht dasselbe hervorbringen, was dies Lesen, im Wechsel mit dem Hören, hervorbringt. Selbst das noch so oft wiederholte Anhören großer, reicher und tiefer Compositionen, was doch auch nur höchstselten zu erreichen ist, wird dem Musiker noch nicht einmal das werden, was das bloße Sehen großer, ausgeführter Werke der Bildhauerkunst dem bildenden

---

gesund aussehen, deuten überdies wohl auch — wenigstens auf Uebernehmen und Treibhauskünste. Wie könnte es auch anders seyn, z. B. bei einer Aufführung der ganzen Schöpfung Haydn's, wo aller Gesang und alle Instrumente einzig von Blinden besetzt und höchstpräcis ausgeführt werden? Eben dies ist aber mehrmals in Paris zur Bewunderung öffentlich ausgestellt worden.

Künstler. So wie hier zum Sehen das Tasten kommen muß, so dort zum Hören das Sehen.

Man nehme endlich noch dazu, daß, wenn fast jeder öffentlich auftretende Künstler mehr oder weniger eitel, der öffentlich auftretende Virtuos (und Schauspieler) aber, an lauten Beifall eben im Moment der größten Spannung und Gereiztheit gewöhnt, dies gewiß nicht am wenigsten, und der blinde es (aus Ursachen, die ich gar nicht nöthig habe, erst anzuführen,) gewöhnlich doppelt so sehr ist und fast seyn muß; daß Freude, Glück, Lebensgenuß also bei ihm, mehr vielleicht, als bei irgend einem Andern, von dem Eindruck abhängen, den seine Productionen augenblicklich auf die Menge hervorbringen, jede gemischte Menge aber durch glückliche Besiegung von großen Schwierigkeiten im Mechanischen, die sie anstaunt, und nicht durch Geistiges und Sinnvolles, was zu erkennen man selbst Geist und Sinn haben muß, zu lautem Beifall gereizt wird: so wird man, denk' ich, auch hierin einen Grund mehr finden, warum blinde Musiker vornehmlich auf bewunderns-würdige Handhabung der Mittel der Kunst

hinzuarbeiten — sich die Mittel zum Zweck zu setzen pflegen.

Gedächtniß. — Der ausgezeichnete, blinde Flötenspieler, Dülon, war auf einer seiner frühern Reisen auch nach Magdeburg gekommen. Dort lebte damals August Eberhard Müller, als Organist und Musikdirector. Dülon lernte ihn kennen, genoß Gefälligkeiten von ihm, und reisete, nachdem er Concert gegeben, sogleich wieder ab. Sein Aufenthalt hatte etwa acht Tage, und sein Umgang mit Müller höchstens einige Stunden an verschiedenen dieser Tage gedauert. — Eine Reihe von Jahren — erinnere ich mich recht: von eilf — verging, wo Dülon fast unausgesetzt auf Reisen war. Hier, überall von Neugier oder sonstigem Antheil vielfältig umgeben: welch eine Anzahl von Menschen mochte er kennen gelernt haben! Indeß war Müller nach Leipzig, als Organist zu St. Nicolai, berufen worden. Eines Tages begegnet er mir am Markte. Wir kannten einander. Er spricht mich an: „Wohin?“ „Eine Stunde spazieren.“ „Nehmen Sie mich mit!“

„Gern." „Aber ich habe erst den Brief auf die Post zu geben." „Gut; wir gehen nicht um." Er tritt in's Posthaus: ich warte an der Thür. Ein Postwagen ist eben angelangt: die Passagiere steigen ab; man bemühet sich, einem Blinden dabei behülflich zu seyn. Ich reiche auch die Hand hin. Indem kömmt Müller zurück: „Wo sind Sie denn?" „Hier!" und mit Zeichen auf den Blinden bedeute ich ihn. „Ach, lieber Gott —!" sagt er halblaut, ohne den Blinden zu erkennen. Weiter war kein Wort gewechselt; da ruft plötzlich dieser aus: „Das war die Stimme des Herrn Musikdirectors Müller in Magdeburg! Ist der auch hier angekommen? Wie mich das freut! Wo sind Sie denn, Herr Müller?" —

Ich war oft um Dülon, aus Antheil an dem guten, heitern Menschen, und auch, um ihn zu beobachten. Heute trat ich ein, als er sich eben mit seinem Schwager und Führer über die Musikstücke besprach, die er im hiesigen Concerte vortragen sollte. Beide waren verschiedener Meynung: ich sollte mein Wort dazugeben. Da Herr Müller hier ist, sagte Dülon, möchte ich gern sein Flötenconcert, Num-

mer 107, und dann das, von Hoffmeister, mit den schweren Variationen, Nummer 93, spielen. (Ich denke, es waren diese Nummern.) Er meynt die Nummern von unserm Catalogus, setzte der Schwager hinzu, und legte mir nun diesen vor. Der Catalogus enthielt, mit Bezeichnung des Anfangs jedes Stücks in Noten, und dessen Nummer, nach der Reihe, wie es war aufgenommen und einstudirt worden — nicht weniger, als 119 Concerte und andere große Solos. Da jedes von jenen drei, die Mehrzahl von diesen gleichfalls drei, manche aber — z. B. Suiten von Variationen — beträchtlich mehrere Sätze enthielt: so gab das eine Summe von wenigstens 400 Musikstücken. Diese konnte Dülon alle auswendig, und ganz sicher *). Das war viel. Er wußte aber auch

*) Später hat er noch viele hinzugelernt, ohne die frühern zu vergessen; und auch die übrigen hier angegebnen Umstände blieben dieselben und dehneten sich auf die neuern aus. — Der geehrte Recensent dieses Buchs in den Wiener Jahrbüchern der Literatur theilt, bei Anführung obiger, noch weit auffallendere, bewundernswürdigere Beispiele der Gedächtnißkraft blinder Musiker mit, und zwar von der berühmten Paradies, Virtuosin auf Pianoforte und Harmonika, und Musiklehrerin in Wien.

ganz genau, welche Stücke zusammengehörten, ungeachtet viele, besonders der Hoffmeisterschen, einander nur allzuähnlich waren. Das war mehr. Allein: er kannte sie auch sämmtlich nach den Nummern des Catalogus und irrete darin niemals. Das war das Auffallendste. Ich habe ihn deshalb, die Bogen vor Augen, vielmals in Versuchung geführt: „Was ist Nummer ...?" Sogleich war die Antwort da: z. B. „Devienne's Concert aus A dur," und nun mit der Flöte der Anfang angegeben — „mit dem Andante aus D" — desgleichen — „und dem Rondo" — desgleichen. „Was ist Nummer ..?" „Ach, das ist das alte Schätzchen von Quanz, aus E moll" — und so fort, stets mit der Flöte angefangen. Ich suchte es ihm scherzweise durch Neckereien zu erschweren; ich warf Sätze durch einander, sang, bald aus dem, bald aus jenem Stücke, einzelne Phrasen: er war nicht zu irren, und citirte pünktlich, wie jenes seyn müßte, woher dies wäre — immer nach der Nummer, immer mit der Flöte Alles berichtigend. —

Ich werde auf diese Gedanken und Erinnerungen, die ich längst niedergeschrieben, jetzt zurückgeführt durch eine Schrift eines Blinden, die zwar schon vor Jahren gedruckt, zufällig aber nun erst mir zur Hand gekommen ist. Da sie Manches aufstellt, was auch Freunden der Tonkunst, als solchen, anziehend werden kann: so führe ich sie an und verweile noch einige Minuten bei ihr. Ich meyne: Ueber mich selbst und meine Unglücksgefährten, die Blinden, von Ludwig von Baczko, Professor der Geschichte u. s. w. Leipzig bei Kummer, 1807. Es kann hier der Ort nicht seyn, über diese Schrift in allen ihren Theilen zu sprechen; es sey genug, zu sagen, daß sie — wiewohl sie nicht mit eigentlich philosophischem, sondern nur mit einem Geiste geschrieben worden, der Einzelnes genau beobachtet und darüber im Einzelnen reflectirt; wiewohl sie auch (wie fast unvermeidlich alle Schriften der Blinden) manche Wiederholungen, nicht die strengste Ordnung, und andere Mängel der Form zeigt — dennoch jedem Leser viel Beachtenswerthes und wohl auch Lehrreiches biete; daß sie überdies durch eine Menge Anekdoten, feiner Nebenbemerkungen und der-

gleichen selbst Lesern, denen es mehr um Unterhaltung zu thun ist, eine interessante Lectüre gewähre.

Im Allgemeinen finde ich nur zweierlei an dem Buche auszustellen. Das Erste ist, daß auch hier, wie in den Werken und Bestrebungen des Abbé de l'Epée, Sicard, Hauy, und anderer berühmter Franzosen, zunächst darauf hingearbeitet wird, den Blinden, in Absicht auf Wissenschaften, Künste, Fertigkeiten, Beschäftigungen überhaupt, und wohl auch in Absicht auf Privatleben, dem Sehenden so ähnlich als möglich zu bilden, statt daß man (wie mir wenigstens scheint) davon ausgehen sollte, ihn immer als Blinden anzusehn, und nur für das zu bilden, was er, als solcher, wirklich vollkommen, sicher, ohne übermäßige Anstrengung erreichen und leisten könnte, womit er seine Sphäre genügend ausfüllete, was zu seinem Glück ihm nöthig wäre; daß man an Anderes, und dessen Ausbildung, erst dann zu denken hätte, wenn ein ganz hervorstechendes Talent dazu, oder doch noch ein Uebermaaß an Kräften überhaupt, vorhanden wäre — was sich aber schwerlich oft zeigen möchte und darum nicht

als Regel aufzustellen, sondern nur als Ausnahme zuzulassen seyn würde. — Zweitens werden wohl die meisten Leser dieses Buchs mit mir wünschen, daß Hr. v. B. sich nicht so oft den Klagen und Beschwerden über die Sehenden, im Verhältniß zu den Blinden, überlassen haben möchte; was zwar Jeder an diesem achtungswürdigen Manne, der, vom 21sten bis in die sechziger Lebensjahre, wo er nun starb, alles Lichts ermangelnd, so Vieles, und auch so Schätzenswerthes geleistet, gern entschuldigen wird, was aber doch den günstigen Eindruck des Buchs sehr mindert, ja den Verfasser desselben selbst zu manchen, noch mehr als strengen Urtheilen veranlaßt. Man merkt es dem Ganzen ab, daß der Verfasser, wahrscheinlich zunächst durch die Weise und den Gang seiner frühern Leitung und Ausbildung, nie mit ganzer Seele zu dem gelangt ist, was am Ende Allen, wie vielmehr Blinden, allein Klarheit und Ruhe, Sicherheit und Haltung, Trost und Milde, Zufriedenheit und Vertrauen, bei anhaltenden Lasten des Lebens gewährt oder erhält.

Im Besondern ist Ein Hauptmangel des Buchs eben in einer Schrift für Freunde

der Tonkunst zuvörderst zu bemerken: der Mangel eines Kapitels über die Bildung der Blinden (und zwar verschiedentlich, der Blindgebornen, und der früher oder später Blindgewordenen) zur Musik, als zu der Kunst, die am meisten für sie geeignet ist, sowohl als Kunst, als auch als Belebungs-, Unterhaltungs- und Aufheiterungs-Mittel. Was darüber bis jetzt in mancherlei Schriften mitgetheilt worden, bestehet doch nur aus einzelnen Beobachtungen, einzelnen Reflexionen, einzelnen Vorschlägen u. s. w., und dergleichen finden sich allerdings auch in der Schrift des Hrn. v. B. Mehr konnte dieser aber nicht geben, da er, seinem eigenen Geständniß nach, sehr wenig Musik verstand, dazu kein Talent besaß und seit seinen Jünglingsjahren sich damit auch nur sehr wenig beschäftigt hatte. Was aber in den pariser Instituten für Blinde in Hinsicht auf Musik, und was dann mit den dafür gebildeten Blinden geleistet wird, scheint, wenigstens nach Allem, was mir, theils aus öffentlichen Berichten, Reisetagbüchern u. dgl., theils aus Beobachtungen einsichtsvoller Freunde, bekannt worden ist, ganz gewiß nicht das Rechte, oder doch nicht das

Beste, und dürfte sogar dem blos empirischen, und eigentlich unmethodischen Verfahren manches Einzelnen mit dem Einzelnen, wenn er nur davon ausgeht und dabei beharrt, den Blinden stets als Blinden zu betrachten, weit nachstehen; mag man nun dabei die Kunst selbst, oder das wahre Wohl — ach, nicht blos das Fortkommen, wohl gar blos das Hervorstechen und Auffallen — des Blinden, oder, wie es seyn sollte, jenes beides vereint in's Auge fassen. Die Deutschen haben für Pädagogik so Vieles, so Vorzügliches, haben es mit solchem Ernst, mit solcher Liebe und solchem Eifer geleistet, daß sie neulich ein angesehener französischer Journalist im (ehrenden) Spott eine pädagogische Nation nannte: möchte doch der Eine und Andere, freilich mit den hier nöthigen besondern Kenntnissen und Erfahrungen ausgerüstet, auch diesen Gegenstand einer genauern Untersuchung unterwerfen! Es leuchtet von selbst ein, daß, eben hier das Beste und die sichersten Wege zu ihm auszumitteln und bekannt zu machen, um so mehr eine Bürgerkrone verdiente, da es schwerlich durch Aufsehen, Ruhm, Gewinn belohnet werden,

und so vielen Nutzen, fast unmittelbar, stiften würde. Hierauf vielleicht die Aufmerksamkeit zu leiten, ist der nächste Zweck dieses ganzen Aufsatzes, dessen Unbeträchtlichkeit schwerlich Jemand mehr erkennt, als der Verfasser selbst.

Schreiben

an die Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung.

Ew. Wohlgeb. werden gütigst verzeihen, daß ich Niemand weiter bin, als der Endesunterschriebene. In unsrer Kreisstadt hält nämlich der Lesecirkel ein Exemplar Dero Blatts, welches, wenn es unter den Mitgliedern umgelaufen, dann einen Monat auf dortiger Ressource gelegen, den Honoratioren der Umgegend für ein Billiges zum Lesen mitgetheilt wird, unter welchen auch der Rittergutsbesitzer, Herr von Borsten ist, der es wieder nebenbei freundschaftlich unserm Herrn Stadtschreiber zukommen läßt, durch welchen ich eben

erfahren habe, daß Sie und Ihr Institut nicht nur vorhanden, sondern auch von Einfluß sind auf Künstler und Publica. Da ich nun unter die Künstler gehöre und die Publica brauche: so gebe ich mir die Ehre, mich an Sie zu wenden, mit Bitte, von eben genanntem Einfluß etwas auf mich einfließen zu lassen. Die Sache ist nämlich die!

Ich bin, wie Sie erfahren werden, wenn Sie mein Schreiben bis zur Unterzeichnung gelesen, Stadtmusicus hiesiger guten Stadt, und zwar seit drei und zwanzig Jahren; auch mit Erfolg, denk' ich. Jetzt aber drohet ein eben so unverhofftes, als kaum verschuldetes Donnerwetter, mit Weib und Kindern (worunter drei erwachsene Töchter, die mir wahrscheinlich auf dem Halse sitzen bleiben, weil sie zugleich verwachsen sind) mich armen Mann gänzlich darnieder zu schmettern. Die Sache ist nämlich die!

Als Stadtmusicus genieße ich das Privilegium, bei allen Hochzeiten, Kindtaufen und officiellen Schmäußen innerhalb unsers Weichbildes, einzig und allein — das heißt: mit Gesellen und Jungen — aufzuspielen. Das

erhält mich im Brote. Zugleich muß ich täglich früh um sechs Uhr und Abends zur selben Stunde mit benannten meinen Gehülfen einen Choral nebst etlichen Walzern zu den Schalllöchern des Rathhausthurmes hinausblasen. Das erhält mich im Amte. Fällt aber ein Essen mit Musik in diese gesetzten Stunden, so erläßt man mir den Thurm: nur muß ich erst den regierenden Herrn Bürgermeister um Dispensation bitten, wie billig.

Nun war am letzten 18ten October, zur Feyer der Völkerschlacht bei Leipzig, von der um uns her liegenden, zahlreichen Soldateska ein großer Ball in Nießlich, zwei Stunden von hier, veranstaltet, und ich mit den Meinen war das Orchester. Der Tanz sollte erst um acht Uhr Abends angehen: da bliesen wir zuvor unser Stadt-Deputat, und wanderten dann heraus. — Es ging auch Alles gut, bis am Morgen. Da konnten die Herrschaften das Tanzen nicht satt kriegen, wiewohl schon der helle, lichte Tag bald anzubrechen drohte; und als ich vorstellte, ich müßte ja Schlag sechs in der Stadt blasen und mithin fort, so woll-

ten verschiedene der Herren Officiere mich abprügeln, falls ich nicht noch einige Kehraus geigte. Ich blieb also, in Hoffnung, der Herr Bürgermeister würden diesmal ein Einsehen haben — wenn ich nur nicht gestünde, ich sey eben bei diesem Balle gewesen; denn allerdings liegt Nießlich über der Stadtmark, und den Herrn hatte es überdies sehr verschnupft, daß man ihn mit der Frau Gemahlin und wohlansehnlichen Familie nicht dazu geladen, wie ich schon vorher vom Rathskellerwirth erfahren hatte.

Was wirst du denn aber vorwenden? fragte ich mich, schwer zweifelnd, auf dem Rückwege. Indem schreite ich durch's Dorf, Schweinigen mit Namen, das die Hälfte des Weges macht, wie Ew. Wohlgeb. aus der Geographie sich überzeugen können. Mein Gevatter, der Gasthalter, stand unter seiner Hausthüre. Im Vorübergehen ruf' ich ihm blos zu: Wie geht's? „Hoho, bei uns" — (er meynte aber den Herrn Rittmeister, wie ich wohl wußte,) „bei uns geht's helleweg: die Nacht den Ball und heute Kindtaufe." — Da hast du ja die schönste Flause, sagt' ich

zu mir. Schweinigen gehört zu uns; der Herr giebt Kindtaufe; ein Dutzend Stunden später wird keinen Unterschied machen: so darfst du nur sagen, ihr wäret beim heiligen Werke gewesen.

Gesagt, gethan! Ich komme an, gehe zum Herrn Bürgermeister, bringe meine Worte vor, kriege eine bloße Nase, stecke sie ein, und denke: Alles gut! Und doch war eben das, Ew. Wohlgeb., der Teufel! Die Sache ist nämlich die!

Der Herr Rittmeister hatten das Gut zwar vor dem Jahre gekauft: waren aber jetzo erst hieher gezogen, und wir wußten noch so viel wie gar nichts von Dero Umständen. Der Herr Bürgermeister, in höflicher Stunde, will sich bei dem Herrn beliebt machen, und, weil er von mir die Kindtaufe erfährt, schickt er den Frohn hinaus, und läßt gratuliren zur Vermehrung der Familie. — Nun hat aber der Herr Officier — ich bitte Sie: wie kann unser Einer auf so einen Einfall kommen! — er hat, sag' ich, keine Gemahlin, sondern nur eine Art Hausmamsell, und der war eben 'was Menschliches begegnet. So wie also der

Frohn das Wort bei dem Herrn nur heraus hat, liegt er auch schon unten an der Treppe und sucht seine Gebeine, nebst Hut, Stock u. dgl. zusammen: der Herr Rittmeister aber kommen, kirschroth im Gesicht, zum Herrn Bürgermeister hereingeritten; wo es nun haarscharf hergegangen seyn soll. Was will der Herr Bürgermeister machen? Um sich zu reinigen, läßt er mich holen, und ich, der ich ja von alle dem mir nichts träumen lasse, gehe guter Dinge hin.

Kaum bin ich aber in die Stube getreten, und noch begriffen im Complimente, so fahren die Herren von beiden Seiten auf mich los, nicht anders, wie — mit Respect zu sagen — zwei Bullenbeißer auf einen Knochen, dessen sie in Einem Augenblick ansichtig werden. Ich, zwischeninne, war steif und weiß und kalt und todt — nun ja, gerade wie ein Knochen. So laß' ich Alles über mich ergehen, bis endlich der Herr Rittmeister donnerwettert: ich müßte durchaus freiwilliger Tambour unter seinem Corps werden. Da brach's durch bei mir. Dein Letztes ist's einmal, dacht' ich: so willst du dich auch weh-

ren, bis auf den letzten Mann, dacht' ich. Ich machte einen Satz rückwärts, um den Rücken frei zu haben, und: Meine hochzuverehrenden Herren, schrie ich; es ist wahr: ich habe gelogen, aber nur eine Nothlüge, und die ist erlaubt; ich glaube, das steht sogar im Katechismus! — Was? schrieen sie noch viel ärger: im Katechismus? — Augenblicks fuhr ich verbessernd fort: Im alten — im alten: jetzt haben wir einen neuen, und der ist besser ... Es half mir aber doch nicht viel: inzwischen mußte der Herr Rittmeister lachen, ich weiß nicht, worüber? und da fiel nun das Ende so aus, daß ich ein paar Tage einkriechen mußte — was ich mir gern gefallen ließ — hernach aber die Herren mir zum Possen den Hoboisten vom Regimente Vollmacht gaben, überall aufzuspielen, wo man sie verlangte. Nun machen's diese Leute freilich besser, als meine, unter welchen ich faule Hundsvötter habe: und so nimmt sie jetzt Jedermann, mich aber keine Seele. Da ich nun, nach Obbesagtem, von solchem Aufspielen mir und den Meinigen das Leben friste: so ist's hier aus mit mir, und ich muß fort.

Das ist's nun, weswegen ich mich an Ew. Wohlgeb. und Dero Einfluß wende. Die Sache ist nämlich die!

Ich habe mich entschlossen, eine musikalische Reise zu machen, und an allen namhaften Orten Deutschlands große Concerte zu geben. Nun werden aber Kenner, wie Sie, von selbst abnehmen, daß ein Mann, der seit drei und zwanzig Jahren nichts gehört und nichts geübt hat, als eine mäßige Anzahl Choräle, und eine etwas größere, von Tänzen, es Männern, wie Hummel oder Romberg u. dgl., nicht gleichthun kann, auch beim besten Willen. Da weiß nun aber oben angezogener Herr Stadtschreiber aus Ihren Blättern, es sey in vielen deutschen Städten jetzt Mode geworden, daß in den Concerten der Künstler vornehme und beliebte Damen und Herren, als Liebhaber, singend und spielend aufträten, und, eben weil sie vornehm und beliebt wären, viele Menschen und vieles Geld zusammenbrächten, ohne daß der Concertgeber etwas zu geben brauchte, als etwa ein gutes Wort an jene Damen und Herren — woran es bei mir wahrlich nicht im Geringsten fehlen sollte.

Von dieser vortrefflichen, vaterländischen Einrichtung bin ich nun entschlossen Gebrauch zu machen, so daß ich, wohin ich auch komme, nach jenem guten Worte, mit meinen Concerten gar nichts zu thun haben will, außer etwa, daß ich die Noten herumlege, und meine Frau an der Kasse sitzt; was sie gewiß sehr gut vollführt, weil sie gewohnt ist, jeden Groschen umzuwenden. Auch kann ich im voraus als ehrlicher Mann versichern: je hübscher die Damen und Herren ihre Sachen machen, und je mehr Menschen, sie zu hören, herbei kommen: desto angenehmer soll es mir seyn. — Damit ich nun aber beim Zusammenbringen dieser meiner Concerte nicht zu lange an einem Orte aufgehalten werde und Geld verzehren muß: so wende ich mich eben an Ew. Wohlgeb., bittend, alle große Städte schon im voraus auf mein Vorhaben aufmerksam zu machen, so daß ich, rücke ich nun ein mit meiner Familie, Alles vorbereitet finde, die Sache gleich angehen, und ich, nach Danksagung in der Zeitung jedes Orts, schnell wieder fort kann. Bei Ew. Wohlgeb. schöner Humanität und Kunstliebe

glaube ich nicht in den Wind geredet zu haben; wofür ich dann lebenslang ersterben werde,

Ew. Wohlgeb.

dankbarpflichtschuldigster Diener

Barthel Mauzer,

der Zeit annoch Stadtmusicus.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

d. 31/12. 1900 n.

Leipzig,
bei C. Cnobloch.
1830.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Rochlitz, Friedrich,

Für Freunde der Tonkunst

Bd.: 1

Leipzig 1830

Mus.th. 2838 am-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599336-3